

ISTORIA IDEILOR

Alain
Besançon

IMAGINEA INTERZISĂ

ISTORIA INTELECTUALĂ
A ICONOCLASMULUI
DE LA PLATON
LA KANDINSKY

ALAIN BESANÇON s-a născut la 25 aprilie 1932, la Paris. A absolvit Institutul de Studii Politice în 1952 și a mai obținut următoarele diplome: *maîtrise* (Istorie, Sorbona, 1954), *agrégation* (Istorie, 1957), doctorat în istorie (Sorbona, 1967), doctorat în litere (*doctorat d'État*, 1977). Cercetător C.N.R.S. (1959-1963), apoi profesor la École des Hautes Études en Sciences Sociales (1963-1992). Numeroase stagii ca profesor și cercetător la Columbia University (1964), Rochester University (1965), Wilson Centre, Washington (1979), Hoover Institution, Stanford (1983), All Souls College, Oxford (1986), Academia de Științe a U.R.S.S.

Discipol al lui Raymond Aron, Alain Besançon este unul dintre cei mai proeminenți specialiști în istoria rusă și sovietică - zona centrală a activității sale academice și publicistice. Numeroasele sale lucrări științifice au fost publicate în toată lumea, începând cu prestigioasele periodice *Daedalus*, *Journal of Contemporary History*, *Encounter*, *Survey Commentary*, *Policy Review*, *Annales*, *Contrepoint*, *Commentaire*, *Archivio di Filosofia*, *Revista de Occidente*. Din 1983, publică frecvent comentarii politice în „L'Express”. A fost tradus tirziu în țările Europei de Est, dar a avut mereu o intensă circulație clandestină, în special în Polonia și U.R.S.S. (*samizdat*). Academia Franceză l-a distins cu Marele Premiu pentru Eseu (1984) și Premiul de Istorie (1987).

Scrieri principale: *Le tsarévitch immolé* (1967, 1991); *Entretiens sur le Grand siècle russe et ses prolongements* (în colaborare cu Wladimir Weidłé și alții, 1971); *Histoire et expérience du moi* (1971); *Éducation et société en Russie* (1974); *L'Histoire psychanalytique, une anthologie* (1974); *Être russe au XIX-e siècle* (1974); *Court traité de soviétologie à l'usage des autorités civiles, militaires et religieuses* (1976); *Les origines intellectuelles du léninisme* (1977, 1986; trad. rom. Humanitas, 1993); *La confusion des langues* (1978; trad. rom. Humanitas, 1992); *Présent soviétique et passé russe* (1980, 1986); *Anatomie d'un spectre* (1981; trad. rom. Humanitas, 1992); *Courier Paris-Stanford* (cu Jean Plumyène, 1984); *La falsification du bien. Soloviev et Orwell* (1985), *Une génération* (1987), *Vendredi* (1990).

ALAIN BESANÇON

IMAGINEA INTERZISĂ

ISTORIA INTELECTUALĂ A ICONOCLASMULUI
DE LA PLATON LA KANDINSKY

Traducere din franceză de
MONA ANTOHI



HUMANITAS
BUCUREȘTI

Introducere

Cum acest eseu a căpătat o întindere pe care nu o prevedeam, iată argumentul și tezele sale principale.

Proiectul meu era de a face istoria reprezentării divinului. Limitam ancheta la civilizația noastră europeană. Nu intram în istoria plastică a reprezentărilor, care depinde de istoria artelor. Așadar, voiam doar să reconstitui istoria doctrinelor și ideilor care aveau drept obiect această reprezentare și, mai precis, o permiteau sau o interziceau.

Această istorie mi s-a părut că se ordonează în felul următor.

Pornim, în Grecia, de la o situație de inocență. Grecia, așa cum făcuseră înaintea ei Egiptul și Mesopotamia, dădea zeilor săi un chip. Or, chiar în timp ce arta religioasă greacă se afirmă, se dezvoltă și merge spre perfecțiune, o altă fracțiune religioasă a elenismului, filozofia, începe să reflecteze asupra acestei reprezentări, își măsoară acordul sau dezacordul cu noțiunea civică a divinului și cu formele admise ale reprezentării sale. Astfel se deschide, o dată cu filozofia, un ciclu care avea să fie caracterizat drept „iconoclast”. Presocraticii au o concepție a divinului care nu coincide cu mitologia, chiar reformată de Homer. Platon acordă temei o asemenea importanță și profunzime încît ecourile sale mai sînt și astăzi perceptibile. Posteritatea sa va dezvălui două exigențe contrare, două postulate irepresibile ale naturii noastre: că privirea trebuie să se îndrepte spre divin și că numai acesta merită să fie contemplat; că a-l reprezenta este un lucru van, un sacrilegiu, ceva de neconceput.

O concepție atît de puternică ar fi putut duce la distrugerea imaginilor. Dar n-a fost așa. Filozofia, mișcare elitară, nu avea impact asupra vieții cetății, care continua să multiplice imaginile — deși focul inițial, care susținuse și metamorfozase formele în secolul de aur, a părut să se răcească destul de repede. Dar filozofia însăși nu era unanimă. Aristotel insera munca artistică într-un cadru cosmic unde participa la o anumită demnitate divină. Mișcarea stoică, cîtuși de puțin dornică să se separe de forțele spirituale ale cetății, accepta o interpretare morală a imaginilor astfel încît doctrina sa nu se opunea religiei civice și nici manifestărilor sale plastice.

Spiritualitatea, amestecată cu magia și mai puțin îndepărtată de concepțiile populare ale unui anume platonism vulgar, găsește și ea compromisuri cu imaginea. În fine, cultul imperial impune, pornind de la o imagine divină vie — cea a împăratului — ubicuitatea sa culturală obligatorie în întreaga lume cunoscută. Gîndirea filozofică și religia civică au fost convocate imperativ și simultan la altarul unde se înalță imaginea zeului politic imperial.

În acest punct, trebuie să trecem într-o lume diferită, în Israel. Două teme contradictorii se dezvoltă în contrapunct în Vechiul Testament: interdicția absolută a imaginilor; afirmația că există imagini ale lui Dumnezeu. Eu analizez principalele texte biblice și prezint interpretarea iudaică și interpretarea musulmană. Deși ele sînt de acord în ce privește abrogarea imaginilor, motivul acestei abrogări mi se pare opus în iudaism și în islam, fiindcă ceea ce face imposibilă confecționarea unei imagini demne de obiectul său este, în primul caz, distanța insurmontabilă, iar în al doilea caz, intimitatea familială cu Dumnezeu.

Cele două lumi se întîlnesc prin evenimentul mesianic în Israel și cucerirea imperiului, apoi a statului roman, de către religia creștină. Aceasta moștenește afirmațiile biblice privitoare la invizibilitatea naturii divine. Dar și afirmația că omul a fost creat după chipul lui Dumnezeu. Această ultimă aserțiune devine centrală deoarece Isus Cristos, care este Dumnezeu, este un om vizibil și declară: „Cel care m-a văzut, a văzut pe Tatăl.” Iată în nuce, dar pentru totdeauna, cum sînt stabilite punctele de reper unde, între ideile eleniste purtate de vocabularul grec al *Septuagintei*, iudaismul elenizat al ultimelor cărți biblice, Evanghelia după Ioan, Epistolele lui Pavel, începe să se elaboreze teologia imaginii.

Teologie: încă nu este vorba de artă. Dar, înaintea oricărei imagini care urmează a fi concepută, teologia Părinților Bisericii jalonează condițiile posibilității sau imposibilității imaginii divine, ale operei materiale în care ea se imprimă sau doar ale modificării pe care ea o impune sufletului contemplativ. Din imensa literatură patristică nu examinez decît patru autori, doi „primitivi”, Irineu și Origene, doi „clasici”, Grigore de Nyssa și Augustin. Ei nu au aceeași viziune. Unii indică motivele unui iconoclastism viitor, alții pun bazele nu doar ale iconofiliei, ci și ale unei metafizici a artei sacre și profane.

Cu toate acestea, deasupra și dincolo de aceste speculații, arta creștină se dezvoltă lent. Ieșită din epoca *graffiti*-urilor și odată asimilată convertirea constantiniană, imaginea creștină se multiplică, în dialog constant cu imaginea imperială. Într-adevăr, Constantin a consimțit să distrugă toate imaginile păgîne, cu excepția uneia singure, în schimbul unei concesiuni eclesiastice care continuă să-l exalte, imaginea împăratului.

Dar arta creștină se mai hrănește încă din propriul fond religios: mistica „cerurilor deschise” și sensul foarte puternic al noțiunii de *persona*, de

individ ireductibil, care îi permite să dea un nou avînt și un sens nou portretului roman, efîgiilor mortuare din Fayum, strămoși ai acestei icoane extrem de carnale și de individualizate din care după criza iconoclastă nu mai subzistă decît foarte puține exemplare.

Eu descriu mizele teoretice ale acestei crize în care, pentru prima dată, imaginile divine au fost efectiv distruse: datele dogmei; argumentele iconoclasmului, îndeosebi cel avansat de Constantin Copronimul, atît de puternic și de specios încît, pentru a-l învinge, a fost nevoie de efortul a două generații de teologi; în fine, triumful iconofiliei. Teza mea este că acest triumf e ambiguu. Că se rezolvă într-un compromis instabil, mereu pe punctul de a se transforma în contrariile sale, iconoclasmul și iconolatria; că rezolvarea teologică a problemei, care trece printr-o reafirmare a Încarnării, nu este suficientă pentru a garanta că imaginea exprimă și realizează de fapt această ambiție de încarnare. Argumentele iconoclaste se sprijineau în același timp pe interdictul biblic și pe critica filozofică greacă. Mai rămîn suficiente asemenea argumente, chiar la iconofili, pentru ca statutul imaginii să sufere, practic, de o anume precaritate. Astfel se încheie — nu în 843, sărbătoare a victoriei icoanei, ci mai curînd o dată cu extincția progresivă a artei iconice, un prim ciclu iconoclast — și prima parte a eseului meu.

Un al doilea ciclu se deschide în zorii timpurilor moderne. Notez în treacăt următorul parădox: artei îi trebuie mult timp ca să-și dea seama de aceasta. Iconoclasmul antic era aproape constituit în teorie cînd arta greacă producea imaginile sale divine cele mai frumoase și mai convingătoare. Iconoclasmul modern se naște o dată cu cea mai magnifică epocă din istoria artei, și niciodată nu au fost propuse atîtea imagini sacre ca atunci cînd toate motivele de a le disprețui fuseseră deja expuse. Principiul iconoclasmului devine deci cu adevărat activ cu un „efect de înîlțiere“ considerabil.

Totuși a existat, în Europa latină și catolică, o lungă perioadă în care aceste imagini au fost produse nonșalant și fără o contestație serioasă. Această epocă coincide cu Evul Mediu și se prelungește local în lumea în care au fost respectate hotărîrile Conciliului de la Trento, și chiar dincolo de aceste granițe. M-am întrebat de ce, în lapidara parte a doua. Această spontaneitate inocentă a imaginii sacre (egală cu aceea, din alte timpuri și alte locuri, a imaginilor păgîne) aruncă oarecare lumină asupra cauzelor iconoclasmului anterior și, mai ales, posterior. Teza mea principală este că această pace se bazează pe faptul că Biserica latină a refuzat să conceapă imaginea din același unghi metafizic ca Biserica greacă și că ea a situat-o mai ales pe terenul retoricii. Astfel, miza teologică a reprezentării plastice a divinului pierdea mult în importanță și gravitate. Dar Biserica (și în primul rînd papii) vedea în aceasta cu atît mai mult mizele pastorale, posibilitățile pe care le oferea imaginea pentru a educa și exalta pietatea.

În plus, sprijinul mitologiilor antice le părea că adaugă o notă la catolici-tatea Bisericii. Cu toate acestea, unii ochi severi bănuiau o instrumenta-lizare, o uitare a măreției divine, o derivă păgînă a imaginii, o deturnare idolatră.

Al doilea ciclu iconoclast, anunțat de cîteva semne premergătoare, de-butează răsunător cu atacul lui Calvin. Cu acest autor, nu părăsim terenul clasic al iconoclasmului creștin, ale cărui argumente sînt reluate de el cu forță. Dar după el ciclul modern o apucă pe alte căi și nu reproduce ciclul antic. El nu se încheie în tema teologică, ci participă din plin la noul climat instaurat de știință, declinul retoricii, contestarea vechii filozofii, noua viziune despre lume, o nouă societate, o religie diferită. Asta nu înseamnă că motivele religioase dispar, dar ele sînt îngropate, uitate sau ies din cadrul tradițional. În sfîrșit, această teorie devine de o complexitate care descurajează povestirea continuă. Trebuie făcută o anume selecție și luminate pe rînd anumite aspecte, lăsînd în umbră multe întrebări, multe evenimente.

Prezint mai întîi trei autori care pot fi alăturați pentru că se suprapun parțial, dar a căror diversitate exprimă distanța între intențiile lor respec-tive, secolul lor, mediul lor. Capitolele clar și senin iconoclaste din *Insti-tuția creștină* nu prezintă nici o dificultate pentru analiză. Dar la Calvin deja teologia pură se combină cu o oroare modernă față de „confuzia” medievală și obscurul pat germinativ al imaginațiilor și superstiției. Jan-senismul face front comun cu protestantismul în această privință. Pascal îi adaugă intuiții extraordinar de profunde care provoacă paralela cu Kant. *Critica facultății de judecare* conține o spiritualitate ostilă imaginilor. Ea cuprinde și o estetică nouă împărtășită încă de secolul nostru, care a su-portat pînă astăzi jugul apăsător a două imperative fatale: *sublimul* și *ge-niul*.

După acești trei iconoclaști coerenți și decisi, era inevitabil, în opinia mea, să-l întîlnim pe Hegel. Mai întîi pentru că el recapitulează cu o au-toritate și o perspicacitate incontestabile întreaga istorie a imaginii divine, de la originile sale, pentru că o plasează în centrul oricărei reflecții asupra istoriei artei și asupra esteticii filozofice — pe scurt, pentru că prezintă înaintea mea și infinit mai bine esențialul tezei mele. Apoi, pentru că anunță cu o luciditate uimitoare ceea ce se va petrece după el în cîmpul imaginii divine și al artei. În fine, pentru că verdictul său asupra sfîrșitului artei și înlocuirea sa eventuală de către filozofie (sau propria sa filozofie) mai echivalează cu un fel de iconoclastism de regret.

De acum încolo, sarcina părea să conștina în a observa, în arta modernă și în destinul imaginii sacre, *acțiunea* noii estetici. Dar mă așteptau unele surprize. Mai întîi, Franța face excepție. Din mai multe motive, dintre care cel mai precoce este poate Revoluția Franceză, care a încremenit peisajul estetic și l-a izolat de-a lungul anilor cruciali ai efluviiilor romantismului

europăean. Pictura franceză a rămas uluitoare de fidelă esteticii clasice. Noțiunea (recentă) de „avangardă“ a fost aplicată retrospectiv picturii franceze din secolul al XIX-lea. Nu este adevărat, iată teza care mi s-a impus. Gloria acestei școli nu are nimic de a face (dacă nu *a contrario*) cu un „avans“ estetic oarecare. Acest lucru este valabil pentru Delacroix ca și pentru David, pentru Manet sau Degas ca și pentru Courbet sau Corot. E valabil și pentru Baudelaire, pe care-l așez bucuros alături de Diderot, dacă nu de Boileau. Demonstrația e mai ușor de făcut când e vorba de Matisse sau de Picasso, constructorii unei „linii Maginot“ estetice care s-a menținut pînă la război și nu a cedat decît o dată cu cea militară.

Deși școala franceză se preocupă puțin de religie și deloc de problema imaginii divine, producția sa de imagini este totuși „ortodoxă“, într-un sens care poate fi definit cu precizie. Cel puțin imaginile profane, fiindcă imaginile sacre sînt, din acest punct de vedere, mai puțin sigure. Într-adevăr, putem observa cum acționează noile tendințe în arta religioasă a secolului al XIX-lea. În Franța, puțin; mult mai clar în Anglia și în Germania. Pentru această ultimă țară, m-am concentrat asupra lui Friedrich, marele pictor „kantian“. După dizolvarea rapidă a Confreriei preraphaelite, devoțiunea engleză se lasă invadată, în pictură, de un erotism conștient sau, mai rău, inconștient care o conduce, cu un mare avans asupra Franței, dar nu și asupra Germaniei, în pragul simbolismului.

Ajungem în anii 1890, deci cu puțin înainte ca iconoclasmul să înregistreze primele sale triumfuri. Evenimentele se precipită și își combină consecințele. Cel mai important este „revival-ul religios“ care înconjoară simbolismul, „al doilea romantism“, care înlocuiește pozitivismul, realismul, scientismul, care dominaseră mijlocul secolului. Noutatea este că această religiozitate nu mai e creștină, deși uneori ea se afirmă ca atare în voința sincretică ce reprezintă una din componentele sale. Această religiozitate îi afectează pe artiști, care nu se mai mulțumesc cu jocurile, în ochii lor „formale“ și „superficiale“, ale impresionismului. Generația simbolistă a fost cea mai „gînditoare“, cea mai sincer frămîntată de religie de pînă atunci. Dar cum să definești un sentiment atît de confuz și doctrine atît de amestecate care pretind totuși să se exprime ca atare în producția artistică?

Sînt rare cazurile în care nu distingem, direct sau indirect, influența lui Schopenhauer. În literatură, în muzică, în pictură, el este pretutindeni, și avatarurile sale, nietzschean și freudian, prelungesc și extind și mai mult această *pervasiveness*. El îl ispitește pe artist în *hybris*-ul său de vizionar și de inițiat. Îl îndreaptă spre un sacru (sexual, satanic, nihilist) întotdeauna ostil lumii, care este marca sa religioasă proprie.

Ezoterismul *fin de siècle* dă formă religiozității simboliste. E un lucru bine cunoscut că fondatorii abstracționismului — Mondrian, Kandinsky,

Malevici — au fost pătrunși de acesta. Am făcut efortul, care nu trebuie subestimat, de a descinde în această dificilă literatură pentru a înțelege ce aveau în comun Steiner, Mme Blavatsky, Edouard Schuré, Peladan, Uspenski etc. Există într-adevăr o anumită unitate de doctrină, de un tip gnostic destul de vulgar, dar suficient de net pentru a avea efecte pe care le putem apropia fără nici o exagerare de gnozele ermetice din Antichitatea tîrzie, pe care o invocă de altminteri ezoterismul.

Totuși coincid, aproape în același timp, decăderea volutelor mov, păienjenişul mistic și „primitivismul“ brutal. Asta pentru că există speranța că s-ar putea găsi în masca neagră sau totemul polinezian aceleași energii religioase pe care doctrinele „secrete“ le promet pe de altă parte. Hegel prevăzuse acest lucru.

Arta „abstractă“ se elaborează deci în sînul unei mișcări religioase, mai exact mistice. Nu exista nici o fatalitate care să oblige religiozitatea simbolistă să o apuce, prin intermediul abstracționismului, pe căile iconoclasmului. Era nevoie de anumite circumstanțe. Prima este întîlnirea noii estetici paneuropene cu arta franceză. Excepția constituită de aceasta din urmă se atenuază puțin spre 1890. Gauguin poate fi ales drept momentul acestei cotituri. Teza mea este că estetica europeană și-a însușit invențiile stilistice ale școlii franceze, elaborate în interiorul unei estetici complet diferite, pentru a le adapta scopului său, patosului său, *Gefühl*-ului său și propriului *Kunstwollen*. Gauguin, Van Gogh, Cézanne sînt percepuți de lumea germanică și slavă ca oferind formele convenabile acestei noi sensibilități, vectorii picturali potriviți elanului religios care o anima. În termeni spenglerieni, este un caz remarcabil de „pseudomorfoză“.

În ce creuzet să observăm alchimia misterioasă care a condus în cîțiva ani de la simbolism, primitivism, cubism, futurism la abstracționism? Am ales creuzetul rus, pentru că-l cunoșteam mai bine, oprindu-mă, cu regret, prea puțin, asupra cazului Mondrian, care nu mi se pare foarte departe de cazul Kandinsky și de cazul Malevici. Rusia, periferia extremă a Occidentului, primește destul de tîrziu influențele acestuia, sub forma unei coliziuni sau a unui telescopaj de experiențe. Munca mai multor generații se găsește comprimată și redusă la o rapidă succesiune de *flash*-uri, pe care publicul rus trebuie să le perceapă rapid pe piața în care ele ajung aproape simultan. Kandinsky pleacă de la simbolism și își dezvoltă sistemul în Germania. Malevici și-l dezvoltă pe al său în Rusia, în contextul revoluționar care precedă și urmează anului 1917. Ei au lăsat o operă scrisă teoretică și justificativă abundentă: am analizat-o cu oarecare minuție. M-a plictisit puțin, atît e de compactă și de încîlcită. Cu atît mai rău, era un lucru necesar, fiindcă în opera lor pictată și scrisă se află dovezile caracterului religios al iconoclasmului lor. Iconoclasma nouă, dacă ne gîndim că abandonarea referinței la „obiecte“ și la natură nu provine

dintr-o teamă față de divin, ci din ambiția mistică de a-i conferi acestuia o imagine în sfârșit demnă.

Iată deci schema de ansamblu care mi s-a părut că ordonează această istorie. Nu mi-o închipuiam dinainte, ea s-a impus pe măsură ce ancheta mea se dezvoltă. Asemeni multor scheme, are valoare prin detaliile pe care le acoperă. Iată de ce nu am vrut să tai prea mult din citate și din dezvoltări, care ar putea părea excursuri și digresii. Întreaga istorie mi s-a părut a fi plină de lucruri minunate, de splendori filozofice și teologice, ca și cum problema imaginii divine le-ar trage de un fir și l-ar purta pe spectator din pisc în pisc pe o cărare de creastă proeminentă. Aș vrea ca cititorul să fie la fel de captivat ca și mine de splendoarea peisajului traversat. Pot spune, ca Montesquieu, că „am fost purtat de măreția subiectului meu“.

Mai multe circumstanțe m-au împins să întreprind această muncă. Un seminar pe care-l ținusem la *École des hautes études* despre avangardismul rus mă făcuse să intuiesc că Malevici și Kandinsky, refuzând figura ca incapabilă să cuprindă absolutul, regăseau fără să știe argumentul clasic al iconoclasmului.

O vizită la muzeul bizantin din Atena a fost un semn pentru mine. Se știe că teza iconofilă se bazează pe realitatea Încarnării. Or, vechii greci (la muzeul din vecinătatea Acropolei), care nu fuseseră martorii Încarnării, fuseseră cu siguranță interpreții săi într-o mai mare măsură decât pictorii icoanelor, în ciuda întregii lor teologii. Între o stelă funerară atică și aceste imagini angulare și strălucitoare ca niște coleoptere, unde fusese redată cel mai bine prezența divinului în corp?

Un alt semn — de astă dată de rău augur — a fost vizitarea secțiunii contemporane a muzeului de la Vatican, care urmează după antichități și colecțiile de picturi reunite de foștii papi. În fața acestor tablouri mizerabile, ești cuprins de o groază care merge dincolo de artă. Nicăieri deriva creștinismului modern nu apare într-o lumină atât de crudă — o lumină de spital. În fața acestor biete lucruri agresive (se coboară pînă la Bernard Buffet!), cauți pînă și cel mai efemer reflex al măreției pe care Rafael, în nișele din apropiere, îl transmitea dinspre divin și spre divin.

În fine, o experiență comună tuturor. Era la Bienala de la Paris. Parcurgeam săli capricios presărate cu resturi, mici grămezi de nisip, mașini trepidante. Pe pereți, obiecte calcinate, rămășițe macabre de prin vreun lagăr al morții, lucruri obstetricale care-ți întorceau stomacul pe dos, un tub de neon într-un colț. Aici aș putea intona imnul funebru al morții artei, situîndu-mă alături de paznicul cu privire răătăcită așezat copleșit într-un colț al sălii. Să ne ferim de asta. Tema decadenței artei este la fel de veche

ca arta însăși, de vreme ce Platon deja se plînge de ea și cît timp acest suspin arzător se rostogolește de la o epocă la alta pînă în pragul nostru. S-ar putea ca de data aceasta să avem dreptate. Nu aș risca s-o spun deși, ca tuturor, mi se întîmplă să o gîndesc.¹

Artiștii Bienalei, la urma urmei, atacau mari subiecte fundamentale, moartea, sexul, vidul, teama. Ei le tratau cu imensă seriozitate și sfîșietoarea angoasă a artiștilor secolului XX. Dar rezervîndu-ne dreptul la lacrimi, putem încerca să înțelegem. Experiențele pe care tocmai le-am amintit, de la Atena, Roma, Paris se întretaie, au rădăcini comune și aparțin aceluiași ordin de fenomene. Am întreprins acest eseu pentru a le clarifica, pentru a le explica prin cauzele lor. Cel puțin prin cauzele religioase.

Deși a trebuit să amestec multă filozofie și teologie, așa cum cerea subiectul și spre marea mea plăcere, acest eseu aparține genului istoric. Dar el nu ține de istoria artei, care are scopul, disciplinele sale de care nu m-am servit decît în mod auxiliar. M-am abținut sistematic să exprim o judecată de gust asupra operelor. Am rămas în genul istorie generală, specia istorie a civilizației, secțiunea istorie religioasă.

Nu trebuie exagerat gradul de erudiție care susține capitolele mele. Fiecare mă îndemna să citesc biblioteci întregi, și materia cutărui paragraf a ocupat întreaga viață a generații de savanți. La drept vorbind, fiecare capitol deschidea perspective infinite, și dificultatea consta mai ales în a menține direcția fără a pierde firul. Propun un anumit număr de teze: sper să conving că ele sînt adevărate, cel puțin plauzibile. La acest grad de generalitate, trebuie să ne punem sub protecția adagiului: *Verum index sui*.

Trebuie totuși să recunosc că am depins de unele cărți mai mult decît de altele și că, dacă ele n-ar fi existat sau dacă nu le-aș fi întîlnit, analiza mea ar fi fost mult mai scurtă. Fără Jaeger, Puech, Goldschmidt, Gilson, Schönborn, de Bruyne, Foucart, Menozzi, Sez nec și ațiția alții, nu aș fi

¹ Multe cărți recente reflectă o preocupare asemănătoare și încearcă să clarifice aceleași perplexități. Vreau să citez, în genuri foarte diferite: Jean Clair, *Considération sur l'état des beaux-arts*, Gallimard, Paris, 1983; Antoine Compagnon, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Seuil, Paris, 1990; Luc Ferry, *Homo aestheticus*, Grasset, Paris, 1990; Jean-Marie Schaeffer, *L'âge de l'art moderne*, Gallimard, Paris, 1992; reflecțiile lui Jean-Luc Marion; numărul din *Esprit* pe februarie 1992 despre „criza artei contemporane” etc. Vreau de asemenea să evoc memoria unui prieten dispărut, Wladimir Weidłé, și frumoasa sa carte melancolică *Les Abeilles d'Aristée*, Gallimard, Paris, 1954. Acest european văzuse cum dispar Petersburg, orașul său natal, Viena, Berlin și vedea cum cade crepusculul peste Londra și Paris. Dar, oricît de profund i-ar fi diagnosticul, el poartă amprenta timpului său, perioada interbelică, și judecățile sale au fost „decalate” de evoluția destinului criticii. Iată de ce am vrut să evit periculoasa *laudatio acti temporis* și nu mai puțin periculoasa deplorare a timpului prezent.

scos-o la capăt. În fine, trebuie să le mulțumesc celor în fața cărora mi-am probat textul, sub formă de lecții sau de conferințe, care l-au ascultat atent și mi-au oferit criticile lor, din care am preluat cît am putut înțelege.*

Le sînt cu deosebire recunoscător lui Pierre Manent, care m-a ajutat pe tot parcursul elaborării acestei lucrări, părintelui iezuit François Rouleau, lui Philippe Raynaud și Antoine Schnapper, primii cititori ai manuscrisului meu.

* Vastitatea subiectului meu interzicea o bibliografie exhaustivă. O bibliografie selectivă ar fi riscantă, rămînînd în același timp excesivă. Am citit mai multe cărți decît am citat. Nu le citez decît pe cele la care, în textul meu, mă refer explicit. Autorii lor sînt cuprinși în indicele de nume.

PARTEA ÎNȚI

ICONOCLASMUL: CICLUL ANTIC

Critica filozofică a imaginii

I. PRELIMINARII: „TEOLOGIA CIVILĂ“

Reprezentarea plastică a zeilor depinde de concepția pe care și-o formează despre aceștia cetatea. Această teologie a fost fixată de Homer și Hesiod, care le-au atribuit zeilor caracteristicile, au împărțit între ei onorurile și competențele, le-au sugerat figurile. Homer, în opinia lui Kostas Papaioannou, este marele reformator religios al Greciei.¹ El a curățat lumea greacă de zeii amorfi, zoomorfi sau monștruoși, a populat-o cu oameni „divini” și cu zei asemănători oamenilor.

Nu Dumnezeu a creat lumea. Lumea este cea care i-a zămislit pe zei. Hesiod: „Noaptea cea neagră și-Erebos apoi se iscară din Haos. Ziua, Eterul venit-au pe lume născute-din Noapte.”² Zeii se nasc, se zămislesc, proliferază și, generație după generație, descind din Physis: Zeus, Poseidon, Hercule, dar și Crima, Foametea și alți copii ai lui Eris, treizeci de mii de nimfe, Gorgonele, Aurora, Soarele. Physis, Moira, ordinea impersonală și indiferentă sînt deasupra zeilor. Ele le dau zeilor ființa, figura, puterile.

Printre speciile vii, zeii au un privilegiu: ei sînt cei care „trăiesc fără efort”. Sînt vietăți pure, complet străine morții. Pindar definește distanța și apropierea care există între zei și oameni: „Neam al oamenilor, neam al zeilor; și unora, și altora, aceeași mamă ne-a dat suflarea; ne desparte însă o putere în totul diferită, astfel încît acesta/ neamul oamenilor/ este nimic, pe cînd cerul de aramă de-a pururi neclintit sălaș rămîne. Ne apropiem totuși de nemuritori, atît prin înălțimea spiritului cît și prin natură, deși nu vedem limpede, nici ziua nici noaptea, pe care drum ne-a scris destinul să ne îndreptăm.”³

¹ Vezi Kostas Papaioannou, *L'Art grec*, Mazenod, Paris, 1972, p. 48.

² Hesiod, *Theogonia*, 123-125, trad. Dumitru T. Burtea, în *Filosofia greacă pînă la Platon*, Vol. I, Partea 1, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979, p. 28.

³ Pindar, *Nemeice*, VI, 1-7, trad. Stella Petecel, în *Filosofia greacă pînă la Platon*, Vol. II, Partea 1, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984, p. 264. Citat de K. Papaioannou, *L'Art grec*, op. cit., p. 57.

Proximitatea și distanța permit rugăciunea. Ulise se roagă neîncetat, și rugăciunea sa mai curînd cere, decît adoră. Ruga îi este îndeplinită, căci Atena îl apără în mijlocul celor mai cumplite pericole. Există zei buni și zei răi, care nu se înțeleg întotdeauna. Dar pînă și cei mai răi au o latură bună, și anume faptul că sînt și că fac parte din ordinea lumii, care este bună. Zeii sînt fericiți: li se cere uneori să intervină pe pămînt pentru a restabili dreptatea. Dar nu sînt obligați s-o facă prin natura lor. Natura lor îi îndeamnă doar să contemple, mai ușor decît oamenii, perfecțiunea cosmosului, realitatea sa inteligibilă.

Zeii cetății sînt mai activi, mai aproape de grijile cetățenilor, intervin mai mult în treburile omenești. Dar ei o fac „fără efort“, în virtutea ființei lor imobile. Ei formează împreună cu oamenii o familie, sau mai curînd o cetate. Îi îndrumă în efortul lor de contemplare. Într-adevăr, după Aristotel, omul nu trebuie să-și mărginească gîndirea la lucrurile omenești. El trebuie, „în măsura în care-i este cu putință, să se immortalizeze“. Astfel el poate participa la fericirea divină, imitînd activitatea divină, care este contemplarea.⁴

Lumea nu are un scop: îi este de ajuns să fie, ea este infinit deasupra oamenilor. Totuși ființa, care este și Binele, nu subzistă în lumea noastră sublunară decît în mod precar, ca niște reflexe din care fenomenele mundane își iau ceea ce au ele real și bun. Rămîne ca omul să contemple pentru a deveni „asemănător cu ceea ce este obiectul său de contemplație“, „să devină și el o ființă supusă ordinii și divină, în măsura în care aceasta este posibil pentru un om“.⁵

Ne aflăm aici la o răscruce. Contemplația defînită astfel de filozofie se poate lipsi de imagini și renunța în final la imagine. Și totuși ideea de *theoria*, ideea valorilor contemplației, nu aparține doar filozofilor, ci și poezilor, artiștilor, tuturor martorilor civilizației grecești. Ea este un element fundamental al patrimoniului său.

Fapt este că zeul grec a fost reprezentat, că a fost cel mai reprezentat dintre toți zeii, în așa măsură încît el nu mai poate fi cu adevărat distins de reprezentarea sa. Mediarea pe care o realizează zeul contemplînd cosmosul e una cu actul mediator al reprezentării, care este fapta artistului ce-l contemplă pe zeu. Iată de ce Hegel vedea în artist pe adevăratul teolog al religiei grecești.

Arta este publică, expusă public. Statul face comenzile și dispune singur de opere pentru gloria cetății, căci aproape nu există mari reședințe

⁴ Vezi Aristotel, *Etica nicomahică*, 1177 b30, trad. Stella Petecel, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1988, p. 255.

⁵ Platon, *Timaios*, 90 d, trad. Cătălin Partenie, în Platon, *Opere*, VII, Editura Științifică, București, 1993, p. 213; *Republica*, VI, 500 c-d, trad. Andrei Cornea, în Platon, *Opere*, V, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986, p. 297.

private. Artiștii și publicul cădeau de acord asupra canoanelor și genurilor. Artistului nu i-ar fi trecut niciodată prin minte să le răstoarne sau să le creeze. El nu avea decât dreptul să le perfecționeze, să le modifice — căci tradiția este făcută pentru a se îmbogăți cu adăugiri și soluții noi. Atitudinea artistului, chiar și a celui mai celebru, a celui mai „divin”, față de arta sa, era „analoagă celei a preotului în fața obiceiurilor sacre”. Și unul și celălalt celebrează o liturghie divină, neamestecînd în ea stările lor sufletești. „Genurile artistice însele constituiau formele sacre ale unei tradiții sacre”: iată de ce ele se mențin pînă la sfîrșitul Antichității, și mult după moartea cetății.⁶

Citindu-i pe autorii tîrzii, rezultă că „progresul” acestei arte urmează progresului exactității. Regula *mimesis*-ului — arta trebuie să imite și să reprezinte natura — este interpretată ca o perfecționare a tehnicilor iluziei. După Pliniu, pictorul Polygnot a fost primul care a reprezentat personaje ce deschid gura și ai căror dinți sînt vizibili, sculptorul Pitagora a fost primul care a indicat traseul mușchilor și venelor, pictorul Nicias — primul care a surprins conturul umbrelor și luminilor.⁷ Prin intermediul acestui progres tehnic se introduce primul istorism în critica artei, primul „deja” și primul „nu încă”. Pitagora *deja* reproduce părul, dar *nu încă* atît de bine ca Lisip. Astfel se pierde din vedere această legătură directă, intertemporală cu cosmosul etern pe care o postula *theoria*. Tehnica artistică, valorizată pentru ea însăși, furnizează un criteriu care permite — și a permis timp de secole, pînă la al nostru — ca producția artistică greacă să fie împărțită în „arhaică” și „clasică”.

Dar aceste considerații nu trebuie să umbrească o altă periodizare al cărei principiu nu este stilistic, ci spiritual. Viața religioasă și viața civică (reunite) au permis, din secolul al VI-lea pînă la începutul secolului al IV-lea (războiul peloponesiac), reprezentarea de zei vii, de zei față de care cetățenii resimțeau nevoia de laudă și de recunoștință. După Salamina și Plateea, Temistocle declara: „Nu noi am înfăptuit aceasta, ci zeii și eroii.”⁸ La Delfi, la Olimpia, pe Acropole, zeii și-au obținut răsplata. În timpul lui Pliniu și al colecționarilor romani, aceiași zei nu mai erau decât motivele canonice ale operelor de artă. Atunci evoluția stilistică dobîndește un sens: ea servește ca reper într-un cîmp estetic. Dar nu mai este propriu-zis vorba de a reprezenta un zeu. Acesta patronează poate simbolic statuia — iată de ce romanii nu obosesc să reproducă modelele clasice ale Afroditei —, dar pietatea colecționarului se adresează în egală măsură zeiței ca și lui Praxiteles, Scopas și Lisip.

⁶ Vezi K. Papaioannou, *L'Art grec, op. cit.*, p. 114.

⁷ Vezi Lionello Venturi, *Histoire de la critique de l'art*, Flammarion, Paris, 1969, p. 42.

⁸ Citat de M. P. Nilsson, *Les Croyances religieuses de la Grèce antique*, Payot, Paris, 1955, p. 79. Cf. *Non nobis Domine* intonat de Henric al V-lea după victoria de la Azincourt (Shakespeare).

„Reforma“ panteonului operată de Homer lăsase în viață cîțiva monștri. Ulise plătește tribut divinei Charybda și divinei Scylla. Grecii recunosc existența tenebrelor. Acești zei obscuri sînt pe punctul de a fi învinși. Pe frontonul templului lui Artemis din Corcyra, un tînăr Zeus imberb luptă împotriva Giganților, și Gorgona apare în centru pentru ultima dată: ea va fi mai apoi marginalizată pe acrotere, cu capul tăiat. Lapiții îi înving pe Centauri. De la sfîrșitul secolului al VII-lea se afirmă „antropoteomorfismul“ clasic. Întreaga Grece înalță în secolul al VI-lea *Kouroi* și *Kores*. Nu există frontieră trasată și precisă între reprezentarea atletului, a luptătorului, a omului și cea a zeului. Surisul le este dat tuturor. Toți sînt la fel de tineri. Toți sînt perfecți.

Perfecțiunea se extinde la toate ființele.⁹ Trăsătura dominantă este o concentrare asupra figurii umane, de preferință masculină. Singura reprezentare demnă de zeu este corpul omului. Și cînd acesta — erou sau atlet — atinge frumusețea perfectă, energia divină intră în el. Unde este partea divină în marele zeu de bronz din Histiaea, Poseidon sau Zeus? Însăși nuditatea sa este mai divină decît, de exemplu, cea a efebului din Kritios (480) sau cea a Doryphoros-ului (spre 450). Este adevărat că nimic din anatomie nu susține o asemenea impresie. Canonul este asemănător: torsul are o eleganță athletică, încheietura picioarelor este subliniată de protuberanța musculară a vintrei și coapselor, penisul e mic și împodobit, la zeu ca și la Doryphoros, cu un păr cu bucle etajate.

Să privim capul. Poate că tratarea părului și a bărbii e cea care semnalează diferența de rang. Această barbă are două niveluri, două rînduri de meșe ondulate, profund cizelate, uneori întoarse și buclate la extremități. Sub buza inferioară, două meșe mici formează două bucle simetrice, de o simetrie „naturală“, nu geometrică. Cît despre păr, el este încins cu o împletitură fină, tot din păr și răsucită de două ori. Sub împletitură, părul coboară jos pe frunte — dar lasă urechile descoperite — în meșe asemănătoare celor din barbă, cizelate la fel și individualizate una cîte una. Zeul este cu adevărat zeu. Dar el locuiește împreună cu oamenii în același cosmos, iar perfecțiunea sa este înrudită cu perfecțiunea oamenilor. Sîntem tentați să facem o paralelă între cuvintele lui Pindar — „Ne apropiem totuși de nemuritori, atît prin înălțimea spiritului cît și prin natură“ — și cuvintele psalmistului: „Ne-ai făcut puțin mai prejos de îngeri.“ Dar acest „tu“ biblic este adresat unui Dumnezeu care este dincolo de cosmos. Heruvimi și serafimi își iau demnitatea — straniețatea lor — din Dumnezeu incognoscibil și din mesajul pe care-l transmit: ei sînt atunci departe de oamenii cărora, totuși, le vorbesc. În vreme ce marile figuri di-

⁹ Există o „democrație a ființelor“, remarcă K. Papaioannou, de vreme ce caii, vițelii, cîinii sînt tratați ca niște forme perfecte, arhetipale.

vine ale artei partenoniene conțin în ele însele măreția lor supraomenească și totuși omenească. Ele nu au nevoie să vorbească, nu au de transmis nici un mesaj. „Aseitatea” lor este tăcută și evidentă. Degeaba sînt mutilate, în zadar și-au pierdut chipul ca marile zeițe ale Partenonului, noblețea le izbucnește în genunchii lor divini.

Încarnarea sau mai degrabă locuirea divinului în forma umană a fost reușită în arta greacă într-un mod unic. Omul, cînd e reprezentat, este teomorf, și zeul antropomorf. Iată de ce Schiller putea scrie: „Cînd zeii erau mai umani, și oamenii erau mai divini.”¹⁰ Locuirea presupune că artistul este mediatorul — preotul și teologul —, că opera este sacramentul acestei medieri, că zeul împarte cu oamenii același cosmos și că artistul este instrumentul cetății. Cînd toate aceste condiții sînt reunite, zeul reprezentat concentrează macrocosmosul și corespunde pe deplin microcosmosului cetății sau microcosmosului constituit de corpul cetățeanului.

Acest moment perfect a cărui nostalgie a fost păstrată de toate epocile nu durează. De fapt, arta partenoniană se „răcește” deja în secolul al IV-lea și, deși este repetată, copiată indefinit în întreaga lume elenistică și romană, seva nu mai urcă decît accidental. Criză a cetății, desigur, dar și criză spirituală care atinge și ideea de corp.

Corpul omului este supus morții, decrepitudinii, oboselii, somnului: acest corp perisabil nu este un adevărat corp. Zeii, care aparțin unei rase nemuritoare, posedă un corp desăvîrșit, întreg, definitiv. Dacă singerează, viața nu se scurge din el o dată cu sîngele. Dacă mănîncă, atunci mănîncă ambrozie, și dacă se așază la masă, o face din plăcere. „Corpul omului, scrie Vernant, trimite la modelul divin ca la sursa inepuizabilă a unei energii vitale a cărei strălucire, atunci cînd apare pentru o clipă, se răsfrînge asupra unei creaturi muritoare, o iluminează într-o străfulgerare efemeră, împrumutîndu-i ceva din splendoarea cu care este îmbrăcat corpul zeilor.” Zeii nu sînt antropomorfi; oamenii sînt cei ce devin uneori teomorfi.¹¹

Cînd eroul uman moare sau îmbătrînește, natura îl abandonează. Mai rămîn din el numele și gloria pe care i-o conferă cetatea. Corpul zeilor, în schimb, posedă prin natura sa o constantă de frumusețe și de glorie. Precum și un nume și o formă. Acest corp are attribute care îl disting de rasa oamenilor, și chiar, la limită, de ceea ce se înțelege prin noțiunea de corp. El este mai mare și mai puternic. El poate să devină invizibil pentru oameni, să ia forma unui abur sau o formă strict umană și totuși înșelătoare. Ascunzîndu-se de ochii muritori, el îi protejează. Fiindcă pentru greci, ca și în Biblie, a-i vedea pe zei în față poate fi mortal. Pentru că a văzut-o

¹⁰ Citat de Hegel, *Prelegeri de estetică*, trad. de D. D. Roșca, Editura Academiei R.P.R., București, 1966, Vol. I, „Forma clasică a artei”, cap. III, 2, b, p. 517.

¹¹ Vezi Jean-Pierre Vernant, *L'Individu, la Mort, l'Amour*, Gallimard, Paris, 1989, „Mortels et immortels: le corps divin”, pp. 7-39.

pe Artemis în baie, Acteon este metamorfozat în cerb, apoi devorat de propriii săi ciini. Pentru că a văzut-o pe Atena, Tiresias își pierde vederea. Splendoarea divină orbește. Aceste corpuri au un sălaș (marea pentru Poseidon, infernul pentru Hades, pădurea pentru Artemis), și totuși ele pot să apară pretutindeni, iar deplasarea lor are viteza gândului.

De ce să asociezi atunci divinul unei forme corporale? După Vernant, din motivul următor: zeii formează o societate organizată, cu ierarhiile sale. Ei au nevoie de un nume și de un corp, adică de trăsături recognoscibile care să-i diferențieze. Iată de ce teogonia ortodoxă a lui Hesiod dă un fundament teologic naturii corporale a zeilor. Dacă aceștia au apărut în plenitudinea, perfecțiunea, inalterabilitatea lor, este pentru că au însoțit emergența unui cosmos stabil, organizat, unde fiecare ființă — în special divină — are individualitatea sa clar fixată.

Tocmai asta contestă sectele marginale și filozofii: răul din lume are drept sursă individuația în pluralitatea ființelor. Perfecțiunea nu aparține decît Unului, ființei unificate. Trebuie deci ca zeii să renunțe la forma lor individuală și să se alăture Unului divin al cosmosului.

De la Anaximandru la Plotin, problema imaginii divine este abordată în legătură cu natura zeilor, a cosmosului, a sufletului uman, a statutului materiei, a artei. Inocența reprezentării directe, așa cum fusese produsă de arta cetății, este pierdută. Reflecția, extinzînd și mai mult gloria și grandoarea divinului, și deci gravitatea mizei, nu mai găsește — cu cîteva excepții — un drum practicabil spre o imagine pe care divinul să o poată locui demn sau care să poată susține cu demnitate obiectul său.

II. PRIMA FILOZOFIE

Înainte de Platon

Sfîntul Augustin, după Varro, distinge trei feluri de teologie, adică de „știință rațională a zeilor”: teologia „mitică”, pe care o întîlnim mai ales la poeți; teologia „civilă”, cea a popoarelor; și teologia „naturală”, cea a filozofilor.¹² Prima, tot după Varro, „conține multe ficțiuni contrare demnității și naturii ființelor nemuritoare”. Întîlnim aici un zeu apărut dintr-un cap, zei care au furat sau au comis adultere. A doua este cea pe care „în orașe cetățenii și mai ales preoții trebuie să o cunoască și să o pună în practică. Găsim aici pe care zei trebuie să-i cinstească fiecare în mod oficial, prin ce rituri și prin ce sacrificii”.

¹² Augustin, *De civitate Dei*, VI, v-vi.

Prima este potrivită teatrului, cea de a doua — cetății. Dar, remarcă Augustin, teatrul este o instituție a cetății. Teologia civilă se identifică astfel cu teologia mitică, ale cărei obscenități le împărtășește. Nu există deci de fapt decît două teologii: pe de o parte cea civilă și mitică, impură și nedemnă de Dumnezeu; pe de altă parte teologia naturală sau filozofică. Imaginile divinului pe care ni le oferă arta aparțin toate primului gen de teologie. Ce imagine poartă cea de a doua?

Teologia mitică și politică, după Augustin, este în întregime artificială: ea este o convenție care rezultă din imaginația umană. Cealaltă vrea dimpotrivă să pătrundă, prin intermediul *physis*-ului, natura însăși a lucrurilor. Teologia naturală acționează prin abstractizare. Și aceasta nu este favorabilă imaginii.

După Augustin — pe care Werner Jaeger îl urmează în această privință —, teologia filozofică nu începe cu Platon, ci cu înseși începuturile filozofiei, cu presocraticii.¹³ Filozofi ai „naturii“, „fizicieni“, ei sînt de acord cu preoții și poeții asupra statutului fundamental al divinului: el este situat în interiorul lumii. Ca și Hesiod, ei cred că zeii au ieșit — sau provin — din cer și din pămînt, părțile cele mai nobile și mai cuprinzătoare ale cosmosului. Zeii sînt creați de forța generatoare primordială care face parte din structurile lumii: Eros. Ei se supun deci legii naturale, și obiectul fizicii este a o descoperi. Această fizică nu trebuie confundată cu fizica modernă, care e prin natura sa pozitivă și agnostică în religie. Este o fizică religioasă, așa cum o demonstrează apoftegma lui Thales, cel mai vechi dintre filozofi: „Toate sînt pline de zei.“¹⁴

La Anaximandru, găsim primul sistem al lumii înglobînd întreaga realitate și fondat pe o deducție naturală capabile să explice toate fenomenele. În acest sistem nu este loc pentru vechii zei, chiar dacă numele și cultele lor persistă. Există un principiu, o *arhé*, la originea lumii, care nu se poate confunda cu nici o realitate limitată a acestei lumi — de exemplu cu apa, propusă de Thales — și care este totuși capabilă să dea naștere la tot ce există. Caracteristica sa este de a nu avea limite. Anaximandru îl numește deci *apeiron*. Este un rezervor infinit, inepuizabil din care se alimentează orice devenire. Dar *apeiron* nu are nici o delimitare, nici un chip. Astfel, Anaximandru este primul care folosește substantival adjectivul și spune: „divinul“.¹⁵ El se apropie de substanța divină în aceeași mișcare care o face nereprezentabilă.

¹³ Vezi Werner Jaeger, *La Naissance de la théologie, Essai sur les présocratiques*, Ed. du Cerf, Paris, 1966. Mă sprijin foarte mult pe această lucrare.

¹⁴ Thales, A XXII (reluat de Platon, *Legile*, 899 b), trad. de Maria Marinescu-Himu, *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. I, Partea 1, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979, p. 162.

¹⁵ Vezi W. Jaeger, *La Naissance de la théologie, op. cit.*, p. 38.

Xenofan este un artist: el și-a recitat propriile poeme. Dar teologia sa l-a obligat să-l atace pe Homer ca pe cel care făcuse educația religioasă a Greciei și o învățase antropomorfismul. Zeul lui Xenofan este „complet altul”. „Unul e Zeul, între zei și oameni cel mai mare, nici la chip, nici la minte asemenea muritorilor.”¹⁶ Este prima formulă de teologie negativă pe care ne-o dă istoria. Ea semnifică faptul că forma umană (și forma spiritului uman) este incapabilă să primească în ea totalitatea acestui principiu pe care filozofia îl recunoaște la originea oricărui lucru. Xenofan nu neagă că Dumnezeu are o formă, ceea ce, pentru un grec, este poate greu de conceput. Și nici nu-l rezumă pe Dumnezeu la forma lumii. Dar îi refuză pozitiv orice formă umană.

Acest Dumnezeu suprem și unic nu este nici el singurul zeu: el este „printre zei și oameni”. Alături de el, este loc pentru oameni și pentru alți zei. El este înzestrat — după Jaeger — cu conștiință și personalitate, ceea ce îl distinge de „divinul” impersonal al lui Anaximandru.¹⁷ El nu se mișcă, nu coboară printre oameni. „Ci fără trudă, cu tăria gândului, zgu-duce totul.”¹⁸ „Veșnic rămâne în același loc fără să se miște cu nimic, și nici nu i se cade să se mute când ici, când colo...”¹⁹

Critica antropomorfismului trece prin afirmarea universalității lui Dumnezeu. Numai un zeu care nu se raportează la specia umană, la o anume rasă sau la un anumit popor este demn să fie Dumnezeu. Xenofan demonstrează aceasta prin următorul raționament absurd: „(...) dacă boii și caii și leii ar avea mâini, sau dacă — cu miinile — ar ști să deseneze și să plăsmuiască precum oamenii, caii și-ar desena chipuri de zei asemenea cailor, boii asemenea boilor, și le-ar face trupuri așa cum fiecare din ei își are trupul.”²⁰ Și tot astfel fiecare popor: „Etiopienii spun că zeii lor sînt cîrni și negri, tracii, — că au ochi albaștri și părul roș.”²¹

Acest Dumnezeu, aflat deasupra oricărei figuri particulare pe care oamenii și-ar putea-o imagina și mai presus de cea mai frumoasă din toate — figura lor proprie —, trebuie să posede și o demnitate etică pe care Homer și Hesiod nu au respectat-o: „Homer și Hesiod au pus pe seama zeilor tot ce, între muritori, e lucru de rușine și de hulă: hoții, adultere și înșelăciuni reciproce.”²² Aceste lucruri sînt incompatibile cu grandoarea morală a divinului. Astfel Xenofan introduce noțiunea de *adecvare* a cărei influență, pînă în zilele noastre, este incalculabilă. Tot ce vine de la om:

¹⁶ Xenofan, B XXIII, trad. D. M. Pippidi, *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. I, Par-tea a 2-a, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979, p. 198.

¹⁷ Vezi W. Jaeger, *La Naissance de la théologie*, op. cit., p. 51.

¹⁸ Xenofan, B XXV, op. cit., p. 198.

¹⁹ Id., B XXVI, op. cit., p. 198.

²⁰ Id., B XV, op. cit., p. 197.

²¹ Id., B XVI, op. cit., p. 197.

²² Id., B XI, op. cit., p. 196.

aparență, formă, veșmînt — dar și pasiuni, moravuri — nu este *adekvat* naturii divine. Euripide, Platon, Cicero au reluat chestiunea a ceea ce este sau nu este adecvat lui Dumnezeu. Conceptul teologic a „ceea ce este adecvat naturii divine“ (*theoprepres*) a trecut mai apoi la Părinții Bisericii, care l-au transformat într-un stîlp al teologiei creștine. Iconoclasmul se fondează pe faptul că orice figură, și în special o figură umană, o figură făcută de mîna omului, este o necuviință și o blasfemie. Acest sentiment este și mai accentuat dacă teologia, pe de altă parte, se declară incapabilă de o determinare pozitivă a lui Dumnezeu și se refugiază sistematic în formulări negative. Or, am văzut că Xenofan este, în lumea greacă, primul care a propus o asemenea formulă.

„Filozofia, scrie Jaeger, reprezintă moartea zeilor antici; totuși este ea însăși o religie.“²³ Iată de ce moartea zeilor antici a durat atîta vreme. Din secolul al IV-lea, sufletul lor a început să-i părăsească. Dar un alt suflet le-a intrat în corpurile care au rămas animate pînă la victoria, niciodată completă, a creștinismului. Acest suflet le era insuflat de religia filozofică. Cele două religii au coabitat și au fuzionat pînă la un anumit punct. Nu religia civică a echilibrat sufletul filozofic, ci acesta e cel care a apelat, așa cum vom vedea, la o anumită formă de religie populară interiorizată, cultele cu mistere, religia inițiativă.

Capacitatea greacă de a imagina noi teogonii și cosmogonii a suferit, în mișcarea orfică, o deviere. Încă de pe timpul lui Hesiod apar, alături de zeii populari, personificări morale: Dike, Eumonia, Irene. Ferekyde din Syros (secolul al VI-lea) face o reinterpretare generală a zeilor. El creează divinități alegorice, reprezentînd anumite forțe cosmice, și stabilește echivalențe între numele zeilor antici și forțele naturale ale noii cosmologii. Acest proces transformă personajele divine ale religiei populare în puteri divine și ajunge la natura divină de care se ocupă filozofii și teologii. Rezultatul este că imaginea lui Zeus sau a Herei, care era acceptată ca aparținînd personalității proprii a acestor zei, ca fiind portretul lor, devine o reprezentare convențională, consacrată doar de obișnuință, a unor forțe care nu posedă în mod natural un chip.

Aceleiași mișcări i se asociază o nouă doctrină a sufletului. La Homer, exista o distincție între suflet principiu vital (*psyche*), care abandonează corpul după moarte, dar nu gîndește și nici nu simte, și sufletul conștiință (*thymos*), total legat de organele corporale. În noua concepție, sufletul devine eul spiritual și moral, separabil de corp și cît se poate de incorporeal. Individul devine astfel responsabil de viitorul destin al sufletului său în lumea de dincolo. Venit dintr-un mediu mai elevat și mai divin, sufletul nu este decît un oaspete tranzitoriu în casa corpului. Teoria orfică a su-

²³ W. Jaeger, *La Naissance de la théologie*, op. cit., p. 79.

fletului anunță direct ideile lui Platon despre natura divină a sufletului: un suflet de aici încolo despuat de orice trăsătură materială, și care printr-o experiență interioară, fără imagine, ajunge la cunoașterea divinului. Socrate ne îndeamnă să avem grijă de suflet, partea cea mai importantă din om. Astfel, el nu se mulțumește cu o artă care nu ar ține seama de suflet. „Într-o zi/ Socrate/ se duse la sculptorul Cliton și stătu de vorbă cu el: «Văd și știu, îi spuse, că înfățișezi frumos în piatră pe atleți, în fugă, la luptă, la pugilat și ca pancratiști. Dar cum poți să dai statuilor tale farmecul acesta al vieții, care încintă ochiul privitorilor? (...) Așadar trebuie să facem să se vadă în ochii luptătorilor amenințarea și pe chipul biruitorilor, bucuria? — Se înțelege. (...) Deci și sculptorul trebuie să înfățișeze prin forme toate mișcările sufletului.»”²⁴

De vreme ce adevărata esență a omului se află în sufletul său imaterial, artistului îi revine o nouă sarcină: să dea o formă la ceea ce nu are una, să procure o echivalență formală informalului. Partea ascunsă a lumii se detașează de lume, și tocmai ea trebuie reprezentată.

Parmenide propune, în termeni profetici, o „cale” care „il poartă nevătămat pe omul care știe”. Este deci o cale de salvare, salvarea prin cunoaștere, care este ea însăși un dar de origine divină: o gnoză. Ionienii luaseră ca punct de plecare nu tradiții și ficțiuni, ci lucrurile date în experiență: *ta onta*. Dar Ființa parmenidiană nu poate fi plurală. Ea este unică: *to on*. Rațiunea, logosul ne indică într-adevăr fiindul ca nefiind niciodată, așa cum simțurile ni-l indică multiplu și în mișcare. Există deci pe de o parte aparența și pe de alta adevărul, pe de o parte *physis* și pe de alta metafizica. Totuși Parmenide nu prezintă, așa cum va face Aristotel, fiindul și modelul ca două aspecte ale aceleiași lumi puse pe același plan. Pentru el devenirea este pură aparență și lumea fiindului este adevărul însuși. El ridică Ființa deasupra domeniului experienței sensibile și imediate. El desprinde un „mister al Ființei.”²⁵ Totuși, el nu identifică această Ființă cu Dumnezeu. Dar experiența religioasă a acestui mister constă în maniera în care omul a fost surprins și în opțiunea decisivă pe care a luat-o în fața alternativei adevăr-aparență.

Singura figură pe care Parmenide consimte să o dea Ființei este sfera: „(...) există un ultim hotar, acesta e împlinit de jur-împrejur, asemenea masei unei sfere bine rotunjite, în toate părțile ei deopotrivă cumpănită față de mijloc.”²⁶ Forma adecvată și perfectă este cea mai interschimbabilă și mai impersonală.

²⁴ Xenofon, *Amintiri*, III, x, 6-8, trad. Ștefan Bezdechi, în *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. II, Partea 1, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984, pp. 155-156.

²⁵ W. Jaeger, *La Naissance de la théologie*, op. cit., p. 116.

²⁶ Parmenide, B VIII, trad. D. M. Pippidi, în *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. I, Partea a 2-a, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979, p. 236. De notat că

Această sferă stabilă este contrariul Zeului lui Heraclit. Realitate unică dar care se afirmă în luptă și schimbare, cuplu de contrarii care îmbracă întotdeauna un chip nou, acest Zeu are drept figură nereprezentabilă paradoxul și războiul. El este enigmă: „Invizibila armonie depășește vizibilul.“ Diferitele simboluri care nu îl disimulează și nici nu îl definesc îl „exprimă“²⁷, ca pentru a ghida o intuiție profundă, dar care rămâne inefabilă. În fond, Heraclit găsește unitatea lumii în însăși schimbarea neîncetată: în *legea* schimbării. Ideea de unitate nu se încarnează într-un principiu, ci face doar obiectul unei înțelegeri mistice. Iată de ce el nu atacă și nici nu apără religia populară. Ea nu are importanță: „Unul, singurul înțelept, dorește și nu dorește să fie chemat cu numele de Zeus.“²⁸ Desigur, orice reprezentare a lui Zeus este înfinit inadecvată: „față de divinitate omul matur pare a fi nevîrstnic, așa ca un copil față de un om matur“²⁹ și „omul cel mai înțelept, comparat cu divinitatea, va părea o maimuță în privința înțelepciunii, frumuseții și în toate celelalte“³⁰. Totuși acest Zeus apofatic, radical distinct de orice figură umană, poartă un nume, și acest nume este acceptabil pentru că el este în linia intuiției sale. Acest nume, și numai el, ține deci loc de icoană a inefabilei realități. Se cuvine să cităm din Empedocle în primul rînd două fragmente:

/„Divinul“/ Nu-i cu puțință să ți-l apropii, căci nu-i accesibil
Ochilor noștri, nici mîna nu-l prinde, știute mijloace
Prin care lesne persuasiunea în suflet pătrunde.³¹

N-a strălucit printr-un cap omenesc pe-ale ei mădule,
Nici nu-i flutură-n spate perechea de aripi, de-asemeni
N-are picioare, nici genunchi iuți, nici organul rușinii
Acoperit de păr, ci divinitatea este
Doar spirit sacru și suprauman, așa cum se-arată,
Cuteierînd cu gînduri iuți întreg Universul.³²

La început, părțile și elementele lumii cresc împreună în dragoste pentru a nu mai face decît o armonie totală, Sfera (*Sphairos*): „Sfera rotundă

Ființa posedă o limită și un contur, spre deosebire de *apeiron*-ul milesian. Disputa imaginilor pornește de la întrebarea dacă Dumnezeu poate fi circumscris pe o icoană. Vezi mai jos, pp. 135 și urm.

²⁷ Heraclit, B XCIII., trad. Adelina Piatkowski și Ion Banu, *op. cit.*, p. 362.

²⁸ *Id.*, B XXXII., *op. cit.*, p. 355.

²⁹ *Id.*, B LXXIX., *op. cit.*, p. 360.

³⁰ *Id.*, B LXXXIII., *op. cit.*, p. 361.

³¹ Empedocle, B CXXXIII., trad. Felicia Ștef, în *op. cit.*, p. 522.

³² *Id.*, B CXXXIV., *op. cit.*, p. 523.

(...) se-nvîrtea (...) plină de forță în solitaria-i [viață]“. Egală cu sine însăși pretutindeni, infinită, Sfera este acolo, „rotundă, veselă și imobilă.“³³ Dar acest repaus nu durează decît în timpul unei faze cosmice determinate. Ura, adunîndu-și întreaga forță, acționează ca principiu de disociere, desface sfera, inițiază schimbarea. În același fel, sufletul omului are o istorie. Empedocle îi atribuie o viață anterioară care se prelungește din eon în eon. El își amintește de patria sa celestă, de vîrsta de aur originară și suferă pentru că este exilat, temporar, în tenebrele lumii terestre. Căci în final binele și perfecțiunea înving discordia și restabilesc starea stabilă și definitivă a forțelor cosmice.

Astfel, problema formei divinului primește o soluție. Ea nu este unică, ci multiformă, sub trei aspecte: mai întii formele primitive și stabile ale existenței corporale, apoi lumea în mișcare, agitată de dragoste și ură, în sfîrșit starea definitivă. Totul este surprins chiar în interiorul omului, în sufletul său, ca *daimon*-ul care este în el și îi arată că viața sufletului este condusă de aceleași forțe divine și eterne de care ascultă natura, dragostea, discordia și legea lor. Nu este loc pentru o iconografie antropomorfă a acestui divin.

Rămîne de examinat mediul atenian. În anii în care arta clasică se naște și înflorește, Anaxagora împinge și mai departe în abstracțiune conceptul de divin. Acel *nous* divin este o forță organizatoare. El este inteligența care conduce, în mecanismul involburat al lumii, procesele particulare, amestecul, separația, individuația. El ordonează totul după un plan stabilit, universal, previzibil. Acest spirit este identic cu el însuși, mare sau mic. El are aceeași natură, aceeași substanță la zeu ca și la om: spiritul nostru constituie divinul din noi, și prin rațiune avem acces direct la acest divin care este rațiune.

Cît despre sofîști, originalitatea lor constă în a-și pune întrebări despre fenomenul religios însuși, despre credința universală în Dumnezeu. Soluția lor a fost de a considera religia ca pe un produs al naturii umane, și deci ca pe un fenomen natural. Zeul grec fusese întotdeauna un fapt natural: acum, el este în mod specific un fapt al naturii umane. În afirmațiile pe care Platon i le atribuie lui Protagoras, vedem cum zeii îl însărcinează pe Epimeteu să ofere fiecărei specii calitățile și aptitudinile necesare supraviețuirii sale, unora iuțeala, altora puterea, fiecăreia genul de hrană care i se potrivește. Cînd vine rîndul speciei umane, Epimeteu rămîne nehotărit asupra nevoilor ei. Atunci Prometeu, văzînd că omul era gol și dezarmat, caută în atelierul divin al lui Hefaistos și al Atenei artele acestora, pentru ca omul să aibă un mijloc de existență. „Deoarece însă omul

³³ *Id.*, B XXVIII, *op. cit.*, p. 484.

avea în el ceva divin (datorită înrudirii cu zeii), a fost singura dintre făpturi care a cinstit pe zei, și începu să le ridice altare și statui.³⁴ Astfel, numai omul cunoaște religia și cultul zeilor. Această afirmație este reluată în discursul lui Socrate despre providență pe care i-l atribuie Xenofon în *Amințirile* sale: „Ce alt animal are un suflet capabil să recunoască existența zeilor? (...) Ce altă specie în afară de oameni îi venerază pe zei?”³⁵ Sînt idei aproape innăscute și sanctificate de tradiție. Dar cum le-au venit ele în minte oamenilor? Democrit (după Cicero³⁶) își închipuie că ele i-au venit sub formă de imagini (*eidola*), ca niște vise: „Uneori el crede că universul cuprinde imagini înzestrate cu un caracter divin, alteori el spune că principiile intelectului care se află în univers sînt zei, uneori că sînt imagini animate care ne sînt îndeobște utile sau dăunătoare, alteori că sînt anumite imagini imense, atît de mari încît ele înglobează totalitatea universului.”³⁷ Ne găsim aici la rădăcina unei explicații psihologice a religiei: imaginea primitivă a divinului este redusă la o fantasmă, apărînd — sub presiunea divină? — în spiritul oamenilor.

Dar în legătură cu ce sînt zeii, și dacă sînt, Protagoras mărturisește un asemenea agnosticism încît a fost, după Eusebiu, acuzat de ateism.³⁸ Tratatul său *Despre zei* începe astfel: „Cît despre zei, nu sînt în măsură să știu nici dacă există, nici dacă nu există, și nici ce aspect (formă) au. Prea multe lucruri ne împiedică de la asta: faptul că sînt invizibili și durata scurtă a vieții omenești.” Existența zeilor aparține ordinii *nomos*-ului (a „convenției umane”) mai mult decît ordinii *physis*-ului. Și forma lor, dacă ei există, este necunoscută. A-l contempla pe Zeu sau a contempla natura este pentru spiritul grec tot una. Zeii manifestă gloria cosmosului, iar cosmosul își dezvăluie în contemplație caracterul divin. Nu e niciodată nevoie de o dovadă a existenței Zeului, atît este de evident divinul.

Dar religia filozofică a ales să contemple cosmosul în lumina unificatoare a rațiunii. Perfecțiunea atribuită personajelor divine, primită prin tradiție, de la Homer și Hesiod, din cultul cetății, se găsea sintetizată și atribuită unui principiu primordial, unei puteri aflate deasupra oricărei existențe, și care apărea deci ca fiind singura capabilă să poarte predicatul divin și să-i dea un corp. Ideea Totului (*holon, pan*) tulbură astfel chipul divinității, fiindcă nici o formă limitată și definită nu poate fi considerată divină.

³⁴ Platon, *Protagoras*, 321 a, trad. Șerban Mironescu, în Platon, *Opere*, I, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1975, p. 436.

³⁵ Xenofon, *Amințiri*, I iv, 13.

³⁶ Vezi Cicero, *De natura deorum*, I, xii.

³⁷ Democrit, A, LXXIV.

³⁸ Vezi Eusebiu din Cesareea, *Preparatio Evangelica*, XIV, iii, 7.

Totuși, lupta religiei filozofice împotriva religiei civice și populare nu este o luptă în care se înfruntă două dogme. De o parte și de alta proliferază miturile, multiple, și ele împrumută unele de la altele. Iată de ce Zeus-ul artei și statuilor poate primi prin metempsihoză un suflet filozofic. Este ceea ce răspundeau filozofii creștinilor care îi acuzau de idolatrie. În vreme ce filozofia nu se sfiește să împrumute metaforele și imaginile artei. Cum spune tot Heraclit: divinul „dorește și nu dorește să fie chemat cu numele de Zeus“. De fapt, filozofii, în căutarea principiului unificator, *apeiron*, *nous*, îl întâlnesc pe părintele și stăpînul zeilor: ei îl recunosc ca figura cea mai asemănătoare cu concepția lor despre divin, ridicată doar la un nivel superior, pe un palier mai înalt. Astfel se merge din Zeus în Zeus, ceea ce autorizează o întoarcere a imaginilor. Și, într-adevăr, aceste imagini nu se mai schimbă exterior, deși sînt din ce în ce mai simbolice, pînă la sfîrșitul Antichității. Purtătoare ale acelorași simboluri, ele reapar în vestul Europei cu fiecare renaștere. Și pot chiar, la începutul artei creștine, sub forma lui Hermes sau Hercule, să reprezinte Verbul întrupat.

Platon

Tema mea fiind imaginea divinului, mă voi referi mai întîi la noțiunea platoniciană a divinului. Apoi, fragmentînd dificultatea, voi căuta care este sensul imaginii, al artei și în fine al imaginii divinului.

A. DIVINUL

„Dumnezeu este măsura dreaptă a tuturor lucrurilor.“³⁹ Dar el însuși nu are măsură.

Platon nu-l introduce pe Zeu în nici un dialog. Și totuși toate lucrurile sînt gîndite prin intermediul Formelor, iar Formele sînt gîndite în Zeu, dar el este dincolo de Formă. În spatele prizonierilor din peșteră, este lumina care „le vine de sus și de departe, de la un foc aprins înapoia lor“⁴⁰. Dar această lumină nu poate fi privită, ea orbește: dacă un prizonier este „obligat brusc să privească spre lumină (...), datorită străfulgerărilor, el nu va mai putea privi obiectele“. „Căci la cei mai mulți oameni, ochii sufletului nu pot îndura să contemple condiția divină a lucrurilor.“⁴¹

Multe lucruri merită la Platon epitetul de „divin“: Binele, Formele, demiurgul, Sufletul lumii, universul, corpurile astrale, eroii, zeii.⁴² Dar Bi-

³⁹ Platon, *Legile*, IV, 176 c (trad. E. Bezdechi, Editura IRI, București, 1995, p. 135).

⁴⁰ Platon, *Republica*, III, 514 b, *ed. cit.*, p. 312.

⁴¹ Platon, *Sofistul*, 254 a-b, trad. C. Noica, în Platon, *Opere*, VI, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1989, p. 365.

⁴² Vezi Auguste Diès, *Autour de Platon*, Les Belles Lettres, Paris, 1972, p. 555.

nele este divinul prin excelență, în așa măsură încît el se identifică poate cu Zeul. În afară de *Legile*, Platon vorbește mai ușor de „divin“ decît de „Zeu“.⁴³ Zeii depind de divin.

Lumea materială este o „vastă amprentă“ unde se nasc, trăiesc și se șterg obscure imagini trimise de Forme. Dacă, în fața unui portret, exclamăm: „E Petru!“, înțelegem prin asta că această pînză, cu pictura sa, cu umbrele sale, îl reprezintă pe Petru, și o putem spune numai pentru că știam în prealabil cine este Petru. Atribuim un nume, numele modelului, copiei. Copia nu este niciodată perfectă. Forma nu este extrasă sau abstrasă din obiectul sensibil. Acesta din urmă e cel care încearcă — fără să reușească — să reproducă strălucirea Formei; Forma este eternă, copia este un fascicol de calități sensibile, destrămat rapid de devenire.⁴⁴

În lumea inteligibilă, Formele constituie un ansamblu organizat. În virful acestui ansamblu stă Forma Binelui. Ea comunică tuturor Formelor esența și existența. „Dar Binele nu este ființă, ci o depășește pe aceasta prin vîrstă, rang și putere.“⁴⁵ Binele e mai presus de orice definiție, de orice reprezentare formală. El nu poate fi sugerat decît prin metafore: „Atlas puternic și nemuritor care susține orice lucru“, „ceea-ce-este și măreața lui strălucire“, „ceea ce ființează în chip desăvîrșit“.⁴⁶

Totul pornește din Bine, inclusiv cunoașterea Binelui. Dialectica reface, în ordinea cunoașterii, mișcarea atemporală a acestui proces. Dar cercetarea dialectică este întretăiată de rugăciuni și de invocații solemne pentru că în momentele de nehotărîre un sprijin divin devine necesar. Dialectica pregătește o intuiție, o viziune. Ea este necesară pentru fiecare Formă. Fiecare trebuie să facă obiectul unei intenții pure, al unei viziuni, apoi al unui raționament, în fine, în ordinea acțiunii, al unei imitații. Pentru Ideea supremă, cea a Binelui, viziunea vine greu și nu se obține decît cu efort. Focul care iluminează peștera, soarele semnifică faptul „că în domeniul inteligibilului, mai presus de toate este ideea Binelui, că ea este anevoie de văzut, dar că, odată văzută, ea trebuie concepută ca fiind pricina pentru tot ce-i drept și frumos; ea zămislește în domeniul vizibil lumina și pe domnul acesteia, iar în domeniul inteligibil, chiar ea domnește, producînd adevăr și intelect; și iarăși cred că cel ce voiește să facă ceva cugetat în viața privată sau în cea publică trebuie s-o contemple.“⁴⁷

De fapt, ea este inaccesibilă în condițiile vieții muritoare. Platon cere o „definiție a Formei Binelui“. Dar renunță la ea. Nici un dialog nu încear-

⁴³ *Sed contra*: vezi Platon, *Phaidros*, 249 c.

⁴⁴ Vezi Victor Goldschmidt, *Platonisme et pensée contemporaine*, Aubier-Montaigne, Paris, 1970, pp. 37 și urm.

⁴⁵ Platon, *Republica*, VI, 509 b, *ed. cit.*, p. 309. Vezi V. Goldschmidt, *Platonisme et pensée contemporaine*, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁶ Platon, *Republica*, III, *ed. cit.*, p. 317, 518 c, *Sofistul*, 248 e, *ed. cit.*, p. 357.

⁴⁷ Platon, *Republica*, 517 b-c, *ed. cit.*, p. 316.

că să o formuleze. Dialectica se străduiește, în lumina Binelui, să definească o anumită formă specifică, dar se oprește în pragul Binelui însuși. Fiecare dialog reîncepe „de la zero” și se înalță în căutarea sa spre Bine. Nici unul nu se instalează în Bine pentru a deduce din el dogmatic sau scolastic sistemul Formelor care derivă de aici.

„Inițierea perfectă” de care vorbește Diotima este rezervată viitorului. Doar sufletul separat de corp poate vedea Formele. „... dacă e să cunoaștem vreodată un lucru în toată puritatea lui, trebuie să ne detașăm de trup și să contemplăm, cu sufletul în sine, realitățile în sine. Abia atunci, așa e de crezut, ne vom înstăpini pe ceea ce rîvnim și spunem că este obiectul dragostei noastre.”⁴⁸ Pentru a vedea „ceea ce e fără amestec” trebuie să fim puri, „nemaifiind legați de trup și de nesăbuiința lui”.⁴⁹ Imaginea Zeului nu este deci la îndemîna omului. Zeul nu este nici obiectul unui act de credință: el stă la baza căutării, ca și la baza conversiunii care ia act de puțina realitate a lucrurilor sensibile. El este acceptat dinainte ca punct de plecare de către omul de bună-credință și cu o natură bună. Caracterul incontestabil al divinului este într-adevăr la fel de puternic pentru Platon ca și pentru omul cel mai umil, dar cu fond bun, care participă la civilizația greacă.

Formele, pentru a folosi limbajul lui Aristotel, sînt cauze formale. Tîmplarul care face un pat, întors spre Forma patului, „imprimă” această Formă materiei. El evită abil obstacolele ridicate de materie, dar nu înșală Forma, și nici procedurile de imitație pe care i le dictează ea, cel puțin atîta vreme cît a decis să-i rămînă fidel și supus Formei. Socrate rămîne în închisoare pentru că a văzut Binele și pentru că nu poate cunoaște Binele fără să-l imite, chiar dacă acest Bine constă în a rămîne în închisoare.

Materia calcă pe urme, așa cum spunem că intendența calcă pe urme. Imitarea Formei este impusă materiei și ea se supune atîta vreme cît Binele se află în ea. Universul vizibil, în starea sa primitivă, este dezordine absolută: el profită de ordonarea pe care i-o impun progresiv Formele. Ordonatorul nu este atotputernic, pentru că ființa nu este destul de puternică pentru a resorbi în întregime neființa materiei dezordonate. Materia opune o rezistență reziduală invincibilă, o limită acțiunii ordonatoare a Formei.

Între Bine și materie, sufletul, sau demiurgul, sau artizanul au de ales. E nevoie de sufletul lui Socrate pentru ca Binele să fie cunoscut, și de artizan pentru ca Forma patului să fie impusă lemnului. Sufletul se alătură Formelor și le susține fidel. Sufletul este pentru antici „principiul mișcării”, al propriei sale mișcări sau al mișcării corpurilor. Dar această

⁴⁸ Platon, *Phaidon*, 66 e, trad. Petru Creția, în Platon, *Opere*, IV, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983, p. 64.

⁴⁹ *Ibid.*, 67 a, ed. cit., p. 64.

mișcare este determinată de obiectul cunoscut. Mișcarea nu poate fi concepută decât asociată cu înțelegerea obiectului. Întors spre Forme, sufletul inteligent prelungește spre materie bunătatea Formelor și răspindește Binele. Astfel lumea noastră sensibilă are o valoare. Răul nu este o forță activă, un suflet rău. El nu se poate identifica nici cu materia. Materia nu este rea: ea este doar dezordine, absență a Zeului, ignorare a Binelui. Greșeala se poate eventual cuibări în om: dacă el recade în ignoranță, dacă uită Formele. Greșeala, la Platon, este uitarea.

B. IMAGINEA

În tradiția Academiei și a Porticului, ideea de imagine este mai bogată decât ceea ce înțelegem noi prin acest cuvânt. Ea implică, mai mult decât o asemănare cu modelul, o înrudire. Legătura cu modelul este o operație religioasă și aproape magică. Sintem aici aproape de speculațiile pitagoriciene și de misterele religioase.

Platon folosește cuvântul *eikon*. El are legătură cu teoria Formelor (Ideilor), fiindcă obiectele sensibile sînt imaginile acestor modele eterne. La sfîrșitul lui *Timaios*, lumea sensibilă este o imagine a Zeului inteligibil, adică a locului Ideilor: „Acum, în sfîrșit, putem spune că discursul nostru despre univers a ajuns la capătul lui. Universul, primind în sine viețuitoarele muritoare și nemuritoare și cuprinzînd tot ceea ce este vizibil și tot ceea ce este o copie a viețuitoarelor inteligibile, a devenit el însuși o vîetate vizibilă — un zeu perceptibil (...)”⁵⁰

Imaginea indică o participare la model, dar diminuată, căci rezistența materiei nu poate fi niciodată complet anihilată. Imaginea nu egalează modelul. Ea nu este creată de model, ci provine din el, prin propagarea Formei care pătrunde și organizează materia. *Eikon*-ul este întotdeauna sensibil. Platon nu spune niciodată că o realitate spirituală poate fi imaginea unei alte realități spirituale. *Eikon*-ul este pentru paradigmă ceea ce e sensibilul pentru inteligibil. Sufletul nu e niciodată numit „ imaginea Zeului”, spre deosebire de ce va face platonismul posterior.

Relația de imagine este îmbogățită de ideea de rudenie: *oikeiosis* sau *syngeneia*, o rudenie care unește cu lumea divină. Această rudenie derivă dintr-un principiu fundamental al teoriei cunoașterii — numai asemănătorul cunoaște asemănătorul — principiu căruia îi este fidelă întreaga posteritate păgînă sau creștină a lui Platon. Sufletul este capabil de inteliecție și de senzație, pentru că e înrudit cu lumea inteligibilului și cu cea a sensibilului. Această rudenie mai rezultă și din religia astrală. Între lumea invizibilă a Ideilor și cosmosul sensibil se află lumea celestă a aștrilor

⁵⁰ Platon, *Timaios*, 92 c, ed. cit., p. 215.

divini, care trăiesc în contemplația Formelor și le imită mișcarea. Sufletul nemuritor al omului, creat de demiurg, are aceeași natură ca și sufletele siderale. El era, înaintea coborîrii sale într-un corp, asociat cu un astru zeu și cu viziunea sa despre Forme.

Căzut în lumea sensibilă, sufletul uman păstrează nostalgia lumii superioare. Într-adevăr, este o proprietate naturală a imaginii să revină de la sine la contactul cu modelul. Ea vrea deci să se alăture astrului și să regăsească în intimitatea sa contemplația Ideilor. Atunci ea își atinge scopul: *homiosis Theoi*, „asimilarea cu Zeul“, restituirea similitudinii cu zeul. Pentru asta ea trebuie să se elibereze de corp și de mrejele lumii materiale. Asimilarea cu Zeul este numită de Platon o fugă, departe de această lume imperfectă. Trebuie de asemenea imitată pozitiv mișcarea regulată și rațională a stelelor, lucru care se face prin practicarea dreptății și virtuții. „Or, fugă înseamnă a deveni, după puțină, cît mai asemănător divinității, după cum asemănarea înseamnă a deveni drept și sfînt cu înțelepciune.“⁵¹

Imaginea sensibilă, făcută de mîna omului, este prin natura sa limitată și nu poate atinge deplina similitudine. Altfel ea ar înceta să mai fie o imagine. Dacă unui tablou, argumentează Socrate în *Cratylus*, îi dăm „toate culorile și formele care se cuvin“, producem un tablou bun sau o imagine frumoasă. Totuși nu e potrivit să reproducem, într-o imagine, „toate trăsăturile obiectului imitat“. „Oare ar mai fi două lucruri deosebite, de pildă Cratylus și imaginea lui Cratylus, dacă vreunul din zei ar reproduce nu numai culoarea și înfățișarea ta, așa ca pictorii, ci le-ar reda întocmai și pe toate cele lăuntrice, cu aceeași moliune și căldură, punînd totodată în mișcare, principiul vital și cugetul, așa cum se află ele în ființa ta; într-un cuvînt, dacă, pornind de la trăsăturile tale totale, ar așeza lîngă tine altele aidoma lor? Să fie oare atunci Cratylus și imaginea lui Cratylus, sau să fie doi Cratylus?“⁵²

Un număr 10, explică Socrate, este exact numărul 10: dacă îi adăugăm sau îi luăm ceva, el devine în acea clipă un număr diferit. Dar pentru imagine, trebuie căutat „un altfel de exactitate“ și „să nu vrem cu tot dinadinsul ca imaginea să înceteze a mai fi imagine dacă îi luăm sau îi adăugăm vreun detaliu“. Imaginea este deci condamnată la o anume superficialitate. Ea nu este ceea ce e reprezentat. Ea înseamnă că un anumit joc e posibil în această ajustare, care îi lasă artistului o libertate „să adauge sau să înlăture“ pentru ca imaginea să aibă o semnificație cît mai exactă, păstrînd în același timp distanța necesară față de obiectul reprezentat.

⁵¹ Platon, *Theaitetos*, 176 b, trad. Marian Ciucă, în Platon, *Opere*, VI, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989, p. 226.

⁵² Platon, *Cratylus*, 431-432, trad. Simina Noica, în Platon, *Opere*, III, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978, p. 319.

C. ARTA

Socrate, adică Platon, respectă artistul. Mai presus de orice, îl respectă pe Homer. Și totuși, îl condamnă.⁵³

Platon are gusturi artistice.⁵⁴ Ele sînt, așa cum e de așteptat, în mod deliberat retrograde. Nu-i place evoluția contemporană a artelor spre *trompe-l'œil* și iluzie. Pictura din vremea sa împrumutase rețetele decorului de teatru. Apollodor Skiagraful descoperise cîteva reguli ale perspectivei. El reproducea pe diferite suprafețe lumea exterioară, dînd iluzia unui spațiu eșalonat în profunzime. Lui Platon nu-i place lucrul acesta: „(...) pentru cel ce stă departe de ele, toate se cotolesc în unul singur și par identice, iar astfel sînt ascănătoare. (...) În schimb cel ce se apropie de ele constată că sînt plurale și diferite.”⁵⁵ În materie de gust, Platon rămîne în urma timpului său. Ar părea că aprobă mai curînd arta *kore*-lor, rigiditatea maiestuoasă a stilului sever. Îi cunoaște totuși pe Fidias și Zeuxis.

Ca și în artă, nu-i place schimbarea în politică.⁵⁶ Într-o cetate bine ordonată, arta este supravegheată și legiuitorul trebuie să aibă grijă să îndepărteze noutățile. Artă răscolește adînc pasiunile: ea este deci un lucru mult prea serios pentru a fi lăsat în seama artiștilor. În această privință, modelul este Egiptul. Platon admiră fixitatea artei egiptene. Artă saită, din care avea exemple aproape contemporane, revenea absolut conștient la arta vechiului Imperiu, mai veche cu un mileniu.

(...) este oprit pictorilor sau artiștilor, care reprezintă gesturi sau alte lucrări asemănătoare, de a inova ceva, ori a se depărta cîtuși de puțin de ceea ce s-a orînduit prin legile țării; același lucru în toate cele ce țin de muzică. Și dacă vei cerceta, vei găsi aici picturi și sculpturi făcute de zece mii de ani (vorbesc precis, nu exagerat, ca vulgul), care nu sînt nici mai frumoase, nici mai urite ca acelea de astăzi, ci făcute după aceeași artă.⁵⁷

În cetatea bine condusă, arta este prezentă, dar nu oricum. Vor fi îngăduite muzica bună, imnurile bune, statuile bune. Se vor menține și vechile reprezentări: ele au de partea lor vechimea. De altfel, Platon nu se opune întotdeauna rigid inovației. El nu e de acord ca legiuitorul să-i dicteze artistului legile: arta trebuie să fie „orînduită conform artei”. „Este

⁵³ Platon, *Republica*, V, 595 b, ed. cit., p. 411.

⁵⁴ Vezi Pierre-Maxime Schuhl, *Platon et l'art de son temps*, Alcan, Paris, 1933.

⁵⁵ Platon, *Parmenide*, 165 c-d, trad. Sorin Vieru, în Platon, *Opere*, VI, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989, p. 137.

⁵⁶ Vezi Platon, *Legile*, VII, 797 d-e.

⁵⁷ *Ibidem.*, 656 e-657 a. (ed. cit., p. 73).

clar că toate artele ar dispărea cu totul și nici n-ar mai putea reapărea vreodată, datorită legii care ar împiedica cercetarea; astfel de viață, care și acum este dificilă, într-o astfel de vreme ar deveni cu totul de netrăit.⁵⁸ El condamnă în mod expres arta de stat de tip sovietic.

Și totuși acest mare artist, ca mai târziu Tolstoi (și din aceleași motive exprimate mai puțin subtil la cel din urmă), condamnă în principiu arta. El merge pînă la a schița o critică utilitaristă de tip tolstoian: „Căci e bună vorba și bună va fi ea (...) cum că *frumos e folositorul — urît e vătămătorul*”⁵⁹ (în legătură cu femeile care ar umbla goale în cetatea ideală, unde virtutea le-ar ține loc de veșmînt). „Dacă ar depinde de noi (...) / am folosi / un poet-povestitor mai sever și mai puțin plăcut, spre a cîștiga ceva de pe urma lui, un poet care ar imita exprimarea omului de ispravă și care ar spune ce are de spus urmărind canoanele pe care le-am prescris de la început, cînd ne-am apucat să-i educăm pe oșteni.”⁶⁰ Dacă arta acționează cu adevărat asupra oamenilor, și dacă ne propunem să-i facem onești, numai un anume gen de artă poate fi admis în cetate, încredințat artiștilor „de neam bun”.

Dar aceste considerații rămîn la nivelul practic. Adevăratele mize sînt „teoretice”. Artă este măsurată după criteriul adevărului, și Platon o găsește plină de lipsuri. Cele două texte esențiale se află în *Sofistul* și, mai decisiv, în *Republica*.

Sofistul propune o analiză condusă după metoda dihotomiilor.⁶¹ Artă imitației face parte din arta producției. Această artă de a produce trebuie divizată în două părți: divină și umană. Divină este producția lucrurilor materiale, animale, plante, semințe. Umană — produsele fabricate. Dar putem împărți această primă diviziune după un alt clivaj, care afectează în același timp producția divină și producția umană: producția de realități și producția de simulacre (*eidolon*). Zeii produc simulacre: visele, viziunile noastre, umbrele pe care le proiectează, puțin, reflecțiile înșelătoare. Oamenii produc și ei simulacre: casa pe care o reproduce pictorul este față de casa pe care o construiește arhitectul „ca un vis de creație umană față de oamenii treji”. Încă două dihotomii, și Platon ajunge la definiția impostorului, care-l imită pe înțelept fără a avea știința acestuia, care fabrică „prestigii” mincinoase: sofistul. În acest sens, artistul nu e decît la un pas de sofist și de tiran: operele sale au o frumusețe falsă despre care

⁵⁸ Platon, *Omul politic*, 299 e, trad. Elena Popescu, în Platon, *Opere*, VI, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989, p. 455.

⁵⁹ Platon, *Republica*, III, 457 b, ed. cit., p. 245.

⁶⁰ *Ibid.*, 398 a-b, ed. cit., p. 172.

⁶¹ Vezi Platon, *Sofistul*, 265-268.

nu putem spune nici că este, nici că nu este, obiecte nu de știință, ci de opinie.

Cartea X și ultima din *Republica* definește statutul de adevăr al artei în raport cu ansamblul metafizicii platoniciene.⁶² Muncitorul produce obiectul, de exemplu un pat, ridicînd ochii spre Formă, fiindcă „nici un muncitor nu modelează Forma însăși“. Dar să ne imaginăm un muncitor capabil nu numai să producă tot felul de mobile, dar și tot ceea ce crește pe pămînt, toate viețuitoarele, cerul, zeli, Hadesul. Or, e de ajuns să iei o oglindă și să o miști în toate direcțiile, și „faci“ repede, și fără nici o greutate soarele, pămîntul și pe tine însuși.

Pictorul poate fi comparat cu acest artizan cu oglindă. Dacă pictează patul tîmplarului, într-o oarecare măsură el „face“ un pat, și în același timp nu-l face. „Dacă el nu face ceea-ce-este, nu ar putea produce realul, ci ceva asemănător cu el, dar care nu este realul“. Există deci trei feluri de paturi: unul există în natura lucrurilor, și îl are pe Zeu drept autor. Un altul este cel al tîmplarului, iar al treilea, cel al pictorului. Zeul a creat un pat unic. Tîmplarul l-a fabricat, și pictorul le-a „imitat“ pe primele două. Pictorul „aparține celei de-a treia generații, pornind de la natură“.

Această imitație este o iluzie. Ea e departe de adevăr. Ea nu zugrăvește decît aparența și deci, la suprafață, o mică parte a obiectului, o umbră a obiectului. Această imitație îi înșală pe copii și pe oamenii fără minte. Ea este aptă să reprezinte orice, dar această aptitudine universală nu e decît o șarlatanie care nu impune decît celor care sînt incapabili să distingă știința, ignoranța și imitația.⁶³ Artistul este un trișor. El este și un ignorant. Fabricantul de flaute are de a face cu cîntăreți la flaut; el cunoaște instrumentul și întrebuițarea sa, perfecțiunea și imperfecțiunea sa, pentru că are de a face cu oameni care știu: utilizatorul care cîntă la flaut și care știe să se servească de el. Dar imitatorul nu este supus la această probă de adevăr. El nu este obligat la nici o cunoaștere reală a ceea ce imită. Arta sa nu este decît un „joc de copii lipsit de seriozitate“. Înseși procedeele pictorului îi trădează adevărata natură: aceleași obiecte par concave sau convexe din cauza iluziei vizuale produse de culori. „Pictura umbrită nu lasă nefolosit nici un procedeu de magie, așa cum se întîmplă și în arta șarlatanului.“

Homer ne produce plăcere. Dar plăcerea nu reprezintă un fundament admisibil pentru judecățile de gust. Plăcerea este subiectivă: un copil va prefera oricărui spectacol pe mînuitorul de marionete, adolescentul — comedia, femeia — tragedia. „Judecata privitoare la orice imitație nu ține

⁶² Vezi Platon, *Republica*, X, 595-596, *ed. cit.*, p. 411.

⁶³ Vezi Platon, *Sofistul*, 234 b: omul capabil să producă orice nu fabrică decît „omonyme“ ale realității. „Simulacrul“ este condamnat. (În versiunea românească se vorbește de „imitații și echivalențe ale realității“ — *n.t.*)

cîtuși de puțin de plăcere, nici de o opinie fără adevăr". Ceea ce contează este raportul de adevăr. Dacă un artist are pretenția să fie cît de cît stimat, trebuie îndeplinite trei condiții: să cunoască realitatea imitată, să cunoască în ce fel această imitație este corectă (proporții juste, culori potrivite) și, în sfîrșit, să cunoască la ce-i ajută să fie bună și utilă.⁶⁴

Dacă plăcerea este criteriul artei, dacă „Muza voluptuoasă” domnește, atunci Homer este cel mai mare dintre poeți și „educatorul Greciei”. Dar atunci plăcerea și suferința vor domni în cetate în locul legii și al „rațiunii”, care pare a fi mereu, după opinia generală, cel mai bun lucru⁶⁵. Adevărata utilitate, adevărata bunătate este să cunoști adevărul. Și Homer nu este un ghid sigur. Arta imitației exercită un farmec. Însă — asta e concluzia — „ceea ce pare a fi adevărat nu se cuvine trădat”⁶⁶.

D. IMAGINEA DIVINULUI

Ne-am apropiat de problema noastră urmînd direcțiile indicate de enunțul său: divinul, imaginea, arta. Dar nu am tratat-o încă. Era necesar să schițăm diversele poziții platoniciene înainte de a o aborda, ca punct care le cuprinde pe toate.

Textele pertinente sînt tocmai printre cele mai celebre dialoguri, cele care au contribuit cel mai mult la formarea imaginii lui Platon: mitul demiurgului, în *Timaios*, călătoria sufletului, în *Phaidon* și *Phaidros*, discursul Diotimei în *Banchetul*. Aceste texte, care nu au o legătură directă cu reprezentarea plastică a divinului, exprimă totuși spiritul platonismului relativ la ansamblul chestiunii, și sînt germenii posterității sale.

După ce i-a rugat pe zei și zeițe să-i inspire corect cuvintele, *Timaios* îndrăznește să vorbească despre originea lumii.⁶⁷ Această lume a avut un început: nu în sensul că a fost creată, ci că a fost organizată. „Nașterea” sa este o punere în ordine, și această ordine constituie frumusețea sa. „Dacă acest cosmos este frumos și Demiurgul este bun, e limpede că, în timp ce-l făurea, acesta a privit la modelul veșnic.” „Dintre cele născute, Universul este cel mai frumos, iar dintre cauze, Demiurgul este cea mai bună.” El a fost format după un model etern, „care poate fi conceput cu rațiunea, printr-un discurs rațional”.

Demiurgul este „lipsit de invidie”. El a vrut ca toate lucrurile să fie pe cît posibil asemănătoare cu el. „Nu era posibil ca cel mai bun /demiurgul/ să facă un lucru care să nu fie cel mai frumos (...). Prin urmare, el a pus inteligența în suflet, și sufletul în corp, și a construit universul astfel încît

⁶⁴ Vezi Platon, *Legile*, II, 667 e-669 b.

⁶⁵ Platon, *Republica*, V, 607, *ed. cit.*, p. 427.

⁶⁶ *Ibid.*, 607 c, *ed. cit.*, p. 427.

⁶⁷ Vezi Platon, *Timaios*, 27-29, *ed. cit.*, p. 143.

să facă o operă care să fie în mod natural cea mai frumoasă și cea mai bună.“

Oricare ar fi soarta artei, Platon stabilește principiul teologic fundamental pe care se sprijină orice artă: că lumea este bună. Creată sau necreată, nu contează, bunătatea lumii este principiul bunătății sale. Poziția Bibliei este identică.

Pe de o parte, astfel, Platon îl respinge pe artist, pentru că nu are capacitatea de a atinge adevărul — în consecință, nici frumosul veritabil, nici Binele —, și pe de altă parte, trebuind să recurgă la o imagine pentru a-l reprezenta pe Zeul incognoscibil, el face din acesta un artist: un creator de imagini care imită un model etern. Plăsmuitorul aplică Ideea ca pe un tipar. Lumea este o operă de artă, ea este modelată de o substanță inteligentă, ordonatoare. Acest Zeu face totul cu grijă, ca un bun meseriaș, chiar și lucrurile mici.⁶⁸ El se ocupă de detalii, dă fiecărui lucru forma sa, pământului forma unei mingi de fotbal (mingea făcută din douăsprezece bucăți de piele pentagonale), zeilor astrali forma rotundă, croită dintr-o materie compusă aproape în întregime din foc.⁶⁹

Demiurgul este adevăratul artist, artistul prin excelență. Dar el nu poate fi imitat de artistul uman, care este prizonier al lumii sensibile. Frumusețea sa nu este în ultimă instanță de ordin sensibil. Ea este de ordin intelectual. Ea se dezvăluie ca percepere intelectuală a drepteii măsurii, a armoniei. Valoarea simulacrelor (*eidolon*) pe care le produce arta se limitează la a-i provoca spectatorului o dorință de a surprinde frumusețea, care însă nu e sensibilă, ci inteligibilă. Și când urmăm acest drum, formele sensibile se șterg. Este ceea ce descrie călătoria sufletului în *Phaidon* și în *Phaidros*.

Credem că vedem cerul, de pe pământ. Dar sîntem ca peștii care trăiesc în ocean și care iau suprafața apei drept cer. Noi luăm aerul drept cer. Neputința și încetineala noastră ne împiedică să ne ridicăm pînă la limita aerului: „... dacă unul dintre noi ar putea merge pînă acolo sau dacă, crescîndu-i aripi, ar zbura pînă acolo și ar scoate capul deasupra, ar vedea — așa cum peștii de la noi, scoțînd capul din apă, văd cele de aici — da, ar vedea și el ce este în lumea aceea. Și dacă felul în care sîntem făcuți ne-ar da puterea să îndurăm priveliștea aceea, atuncea ne-am da seama că acela este cerul cel adevărat și adevărata lumină și cu adevărat pământul.“⁷⁰

Dar sufletul nu poate să vadă acest spectacol, în ruptură totală cu toate reprezentările sale, cu întreaga sa imaginație, decît prin purificarea și eliberarea corpului.

⁶⁸ Vezi Platon, *Legile*, X, 902 e-903 a.

⁶⁹ Vezi Platon, *Phaidon*, 110 b, *ed. cit.*, p. 129.

⁷⁰ *Ibid.*, 109 c-d.

Mitul din *Phaidros* precizează despre vederea „luminii autentice”⁷¹. Sufletele divine urcă „sprinten”, deoarece carul lor este întotdeauna bine cumpănit și lesne de condus. Sufletele umane suie anevoie, fiindcă unul din caii înhămați la carul lor este greoi, rău dresat și neascultător.

Ce contemplă zeii? Locul supracereșc, dincolo de orice descriere. „Nici un poet din lumea noastră n-a apucat să-l cînte și nici nu-l va cînta vreodată așa cum se cuvine.” El este indescriptibil pentru că esența acestui loc, care există cu adevărat, „nu are nici formă, nici culoare, nici nu poate fi atinsă, [pe care] n-o poate contempla decît cîrmaciul sufletului, intelectul”. Sufletul contemplă deci dreptatea în sine, înțelepciunea în sine, știința care are ca obiect „ființa cea adevărată”⁷². Toate acestea nu se pretează la o tratare plastică. Purificarea inteligenței o detașează de sensibil pentru a o face capabilă, conform forțelor sale, să contemple Formele pure, care sînt invizibile. Arta frumosului nu este ansamblul artelor, ci dialectica, ce nu încearcă să producă lucruri frumoase care să facă plăcere, ci să purifice plăcerea și să o înlocuiască prin surprinderea intelectuală a Esențelor. Arta supremă, dialectica, întoarce spatele artelor frumoase. Artele te invită să poposești în lumea sensibilă pe care o reproduc. Ele sînt un obstacol în căutarea frumuseții.

Dar *Banchetului* și, în *Banchetul*, Diotimei, îi aparține ultimul cuvînt.⁷³ Este mai întîi stabilită adevărata natură a Dragostei. Dragostea nu este un zeu frumos și bun în sine. Este dorința nesatisfăcută. „Ceea ce nu ai, ceea ce nu ești, ceea ce-ți lipsește, iată obiectele dorinței și dragostei.” Dar nu toți sînt capabili să dorească ceea ce e cu adevărat dezirabil, Binele: numai celor care sînt capabili de așa ceva le este rezervat titlul de îndrăgostit. Despre cei aflați în căutarea banilor, a performanțelor sportive și chiar a filozofiei nu se poate spune că iubesc. Dragostea nu are ca scop nici frumosul. Frumosul însoțește și animă căutarea. El este mediul în care căutarea se înfăptuiește fecund. Adevăratul scop este nemurirea care, în condițiile vieții umane, se obține prin procreare, și în mod deosebit prin nașterea spirituală. Dragostea este deci dorința de a-l imita pe Zeu, de a participa la natura divină în atributul său esențial, nemurirea. Dorință rațională, pentru că se menține în limitele naturii umane și ale porțiunii de nemurire pe care o asigură nașterea carnală și, mai sigur, nașterea spirituală.

Această căutare urmează un itinerar inițiativ ale cărui grade sînt marcate de viziunile succesive ale frumuseții. Mai întîi pasiunea amoroasă pentru un anume corp frumos. Apoi, printr-o diminuare a acestei iubiri

⁷¹ Platon, *Phaidros*, 247, trad. Gabriel Liiceanu, în Platon, *Opere*, IV, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983, p. 444.

⁷² *Ibid.*, 247 c, ed. cit., p. 444.

⁷³ Vezi Platon, *Banchetul*, 201-212, trad. de Petru Creția, Humanitas, București, 1995.

violente pentru unul singur, viziunea se lărgeste la frumusețea comună a tuturor corpurilor înzestrate cu frumusețe. Apoi ea cuprinde frumusețea sufletelor, frumusețea acțiunilor, legilor, științelor: inițiatul este întors acum spre oceanul de frumusețe. Din această contemplare fecundantă el creează din abundență discursuri magnifice și gânduri înțelepte, pînă cînd spiritul fortificat și înnobilit ajunge în pragul cunoașterii frumosului absolut. El are deodată viziunea unei frumuseți „a cărei natură este minunată”, frumusețea eternă, străină nașterii și descompunerii, creșterii ca și diminuării, frumoasă în mod absolut; frumusețea simplă și eternă la care participă toate celelalte lucruri frumoase, astfel încît nașterea sau moartea lor nu le aduc nici mărire, nici micșorare, și nici o altă modificare.

Platon condamnă arta în măsura în care ea este incapabilă să atingă adevărul sau, și mai grav, ne îndepărtează de adevăr. Dacă vrem să ajungem la adevărata imagine a divinului, nu trebuie aleasă această cale, ci asceza corpului, a sufletului și a inteligenței.

În același timp, divinul este „frumosul în sine”, frumusețea absolută, și el atrage irezistibil dragostea umană.⁷⁴ Erosul îi împinge deci pe oameni pe drumul frumuseții, și ei o întîlnesc cu corpurile lor, cu lipsa lor de puritate, de-a lungul scării ascendente. Erosul se îndreaptă spontan spre corpul uman: aceasta justifică provizoriu imaginile, în special nudul, corpurile goale ale zeilor și eroilor. Rațiuni „politice” cer ca aceste imagini să fie onorate conform tradiției. În acest stadiu nu sînt condamnabile decît imaginile false, care țin de o estetică a *trompe-l'œil*-ului, de un patetism deplasat, o artă de două ori superficială, fiindcă agravează artificial superficialitatea sa de fond. Imaginea nu este decît o imagine, și nu poate fi niciodată lucru, altfel ea ar fi dublul obiectului reprezentat. Dar să facem cel puțin ca ea să fie fidelă și cît mai aproximativă posibil. Aceasta presupune ca artistul să-și cunoască subiectul în profunzime, și ca spiritul său să fie nobil: să fie „de neam”.

Dar erosul îl trage pe om spre înalt, unde el înțelege frumusețea științelor, legilor, acțiunilor virtuozitate, structurilor lumii, ale căror corpuri geometrice (icosaedru, cub etc.) conferă un echivalent sensibil. În sfîrșit, dragostea îl lasă pe om în fața frumuseții minunate, inefabile. Frumusețea este divinul însuși, pe care sufletul său l-a contemplat odinioară, înaintea vieții sale terestre, și de care își amintește vag.⁷⁵

Natura divinului face deci imposibilă imaginea divinului. Arta este platonată: ea este cantonată în zona terestră, unde îndeplinește o funcție propedeutică, educativă, civică. Ea își pregătește propria disoluție. Îndrăgos-

⁷⁴ *Ibid.*, 211, d, ed. cit., p. 139.

⁷⁵ Vezi Platon, *Phaidros*, 248-249.

titul de frumusețe se sprijină pe artă în primii săi pași, apoi o abandonează. În acest sens putem spune că Platon este părintele iconoclasmlui. Toți dușmanii imaginii recurg mai devreme sau mai târziu la argumentele platoniciene. Hegel, care nu este iconoclast, îl urmează și el pe Platon când îi atribuie filozofiei sarcina de a reprezenta divinul, de când a alunecat în mâinile artei.

Dar Platon este în același timp părintele iconofililor, fiindcă el este cel care recunoaște pe deplin dorința omului de a contempla frumusețea divină. În ascensiunea religioasă care-l conduce pe om spre divin, căutarea frumosului și pietatea respectuoasă nu sînt separate, nici teoretic, nici practic. Extazul inefabil, care transcende orice definiție sau transcriere verbală sau plastică, este în mod inseparabil un extaz estetic hrănit de poezie și de entuziasm. Platon îi conferă astfel artistului, dacă nu artei, cea mai înaltă demnitate. El îi glorifică aspirațiile. Cele mai umile, într-adevăr, rămîn orientate spre înalt și întotdeauna susceptibile de o înălțare înfinită. În spiritul platonismului, dinamismul erotic care îl împinge pe om spre imaginea divinului are acest divin drept origine — în așa măsură încît dinamica artei este sanctificată de acesta de la un capăt la altul.

Ideile metafizice, după Kant, sînt iluzorii, dar necesare. „Pînă și cel mai înțelept dintre oameni nu s-ar putea elibera de ele.“ Critica are ca sarcină de a împiedica iluzia să ne înșele: ea nu o poate face să dispară. Așa se împlințe cu reprezentarea divinului la Platon. În afara filozofiei, în afara dialecticii, care îi definește condițiile și limitele, ea este eroare. Iată de ce Platon îl așază pe artist alături de sofist. Dar stă în firea omului să vrea să reprezinte divinul. Împins de eros, el nu poate să nu vrea aceasta, cu excepția cazului în care el întoarce în mod deliberat spatele Binelui. În acest sens, efortul său nu e cel al unui sofist. Orice ar reuși să reprezinte, el voia de fapt să reprezinte divinul, și această voință nu este un sacrilegiu.

Aristotel

În aparență, Aristotel are puține de spus despre imaginea divinului. El nu a scris nimic despre artele plastice. Definiția pe care o dă frumosului (bazat pe ordine, măsură, dimensiune) pare vecină cu cea a lui Platon și a gîndirii grecești în general, pînă la Plotin exclusiv.⁷⁶ Teologia sa exclude la prima vedere imaginea Zeului. Primul Motor imobil care, prin dragoste și dorință, pune în mișcare lumea materială și lumea spirituală este o gîndire pură, directă, intuitivă a acestuia. El este obiectul propriei sale

⁷⁶ Despre raportul dintre frumos și măsură, vezi Aristotel, *Poetica*, 1450 b, *Politica*, 1326 a-b.

gândiri și e îndoielnic ca el să cunoască altceva în afară de sine. El este un principiu teleologic immanent, un scop pe care îl vizează inconștient natura. Omul însă îl vizează conștient.

Într-adevăr, exercițiul celei mai bune părți din om, care este rațiunea sa, trebuie să vizeze cele mai bune obiecte, care sînt eterne și imuabile.⁷⁷ Activitatea proprie rațiunii virtuoaase este deci contemplarea. Ea aduce o fericire stabilă, autonomă, spre deosebire de virtutea morală, care are nevoie de alții pentru a se exercita.

Viața contemplativă pură este rezervată zeilor. Omul, îngreunat de un corp și de un suflet irațional, nu poate participa la viața contemplativă decît prin porțiunea divină care-i este dată, rațiunea. Dar e de datoria lui să participe la aceasta pe cît posibil. Aristotel nu spune altceva decît Platon:

Dacă deci, în comparație cu omul, intelectul este ceva divin, atunci și viața dusă în conformitate cu intelectul va fi, în comparație cu viața umană, divină.

Dar trebuie să-i urmărim pe cei ce îndeamnă omul, pentru că este om, să-și mărginească gândirea la lucruri omenești și, pentru că este muritor, la lucruri trecătoare. Omul trebuie, dimpotrivă, în măsura în care-i este cu putință, să se immortalizeze pe sine, făcînd totul pentru a trăi în conformitate cu elementul cel mai elevat din el; căci dacă acest element ocupă un loc restrîns ca volum, prin forța și valoarea sa reprezintă mult mai mult decît restul.⁷⁸

Cel care trăiește astfel din viața spiritului este omul „cel mai fericit”. Fericirea pe care o aduce viața morală practică nu vine decît mai apoi și are în special valoare în pregătirea fericirii teoretice a contemplației. Dar în ce constă această viață contemplativă? Ea nu pare c-ar fi o contemplație estetică. În *Poetica*, unde el analizează o formă specială de experiență estetică, tragedia, Aristotel face ca valoarea sa să constea în efectul medical.⁷⁹ Contemplația este contemplația adevărului în două sau trei domenii: matematica, poate fizica, și mai ales teologia — viață religioasă pur intelectuală, viața ideală este „cultul și contemplația Zeului”.⁸⁰

Că omul trebuie să se întoarcă spre Zeu: preceptul este la fel de puternic la Aristotel ca și la Platon. Dar la Platon există speranța viziunii. La Aristotel, această speranță pare că trebuie abandonată. Contemplația se reduce la o mistică abstractă, pur conceptuală, fiindcă, pentru vedere, Primul Motor este un fel de gaură neagră.

Totuși, în raport cu platonismul, Aristotel introduce două noutăți care întredeschid cîmpul artei spre imaginea divinului, deși el însuși nu se pre-

⁷⁷ Vezi Aristotel, *Etica nicomahică*, 1178 b, ed. cit., p. 256.

⁷⁸ *Ibid.*, 1177-1178 a, op. cit., p. 255.

⁷⁹ Vezi Aristotel, *Poetica*, 1449 b, trad. de D. M. Pippidi, în *Arte poetice, Antichitatea*, Editura Univers, București, 1970, pp. 157-159.

⁸⁰ Aristotel, *Etica eudemică*, 1249 b.

ocupă să intre în acest cîmp. Ele depind de însuși fondul filozofiei sale. Dar ele vor putea purta roade estetice și justifica filozofic reprezentarea divinului într-un alt cadru decît lumea antică. Acest cadru este deschis de evenimentul Încarnării, creștinismul, și inovațiile lui Aristotel vor rodi în Occidentul medieval.

1. Aristotel stabilește demnitatea lucrurilor sensibile, a lucrurilor materiale. Universul este compus din substanțe, adică din quiddități individuale, care își unifică proprietățile și calitățile în jurul unui substrat pe care filozoful îl numește „materie”. Lumea este o ierarhie de substanțe, dintre care cele mai elevate sînt imateriale, în vreme ce toate lucrurile care există efectiv sînt ființe complexe în care forma este angajată în straturi de materii diverse sau, în mod echivalent, ființe în care materia se prezintă parcă turnată în forme din ce în ce mai complexe.

Materia primă nu există nicăieri în stare separată. Ea este prezentă în natura tuturor obiectelor individuale concrete, asociată formei. Există corpuri simple, de exemplu pămîntul sau apa, corpuri compuse, de exemplu organele trupului. Corpurile vii sînt și mai complexe, adică formează unități mai „în-formate”. Apoi omul primește o formă supraadăugată, intelectul activ. În fine, există substanțe pure, inteligențe care fac să se miște sferele planetare, și cea mai înaltă, care este Zeul.

Materia nu este ceea ce se opune deplinei realități, care ar fi ideea transcendentă, ea nu suferă de un minus de realitate. Ea este componenta necesară care, asociată formei imanente, face ca fiecare lucru să capete ființă și îi asigură individualitatea. Esența sau forma, principiu de structură imaterială, transformă materia într-un lucru determinat. Lucrurile materiale sînt la fel de reale ca și lucrurile imateriale, cele sensibile ca și cele inteligibile.

Materia nu este nici răul. Orice lucru devine, adică trece de la puțință la act, prin acțiunea a ceva actual. (Faptul că actul este anterior puținței e o teoremă aristotelică fundamentală.) Omul îl generează pe om: omul în puțință, în sămînță, este produs de omul în act. Cu cît urcăm în ierarhia ființelor, cu atît acestea sînt eliberate de puțință. Zeul este întotdeauna și oricînd ceea ce este, el nu posedă nici un element de puțință nerealizată: el este act pur. Forma este și ea pe deplin în act. Ceea ce este în act în chip etern nu poate prezenta această contradicție internă care e răul. Nu există, la Aristotel, un principiu al răului.⁸¹

Totuși răul poate apărea din ceea ce e în puțință: într-adevăr, puțința adăpostește contrarii, și se poate produce o bifurcație care împiedică ființa în puțință să-și atingă perfecțiunea accesibilă. Materia sau necesitatea pot

⁸¹ Vezi Aristotel, *Metafizica*, 1051 a, trad. de Ștefan Bezdechi, Editura Academiei R.P.R., București, 1965, pp. 299-301.

fi un obstacol în calea efortului lucrurilor individuale pentru a se apropia pe cît posibil de viața divină, „pentru a deveni nemuritoare atît cît le stă în putere”⁸². Dar materia și necesitatea nu sînt cu toate acestea principii rele, chiar dacă se întîmplă să provoace accidente în procesul cosmic. În *Fizica*, Aristotel atribuie materiei înseși o aspirație spontană spre formă, adică spre bine: „Dar subiectul dorit este materia, după cum o femeie dorește bărbatul.”⁸³

2. Aristotel stabilește demnitatea artei mimetice și a artistului angajat în imitație. Pentru Platon, arta este imitație, dar are o realitate care este separată prin mai multe niveluri de realitatea adevărată, care este Ideea transcendentă. Ea este imitația unei imitații. Pentru Aristotel, dimpotrivă, artistul imită realul, dar un real care stă dinaintea artistului, materie pătrunsă de forma care o constituie în realitate. El se ghidează după această formă în act, această structură anterioară care acționează ca o cauză finală, pe care artistul o are prezentă în spirit și o vizează drept cauză eficientă particulară. El se află deci în același raport față de realitate și lucruri ca și demiurgul din *Timaios*. Iată de ce Aristotel pune în paralel, în producerea lucrurilor, procesul natural și procesul artistic. Ele sînt diferite, dar, față de real, pe același plan.

Cu toate acestea, Aristotel nu afirmă că opera umană egalează în demnitate opera naturii. Dimpotrivă, opera umană nu dobîndește o formă, o inteligibilitate și o valoare decît în măsura în care ea se inserează în productivitatea organizatoare a naturii și manifestă teleologia care îi este immanentă.⁸⁴ Sîntem departe de artificialitatea modernă — sau chiar de cea a sofîștilor —, în care producțiile omului nu au suport în cosmos și nu au legătură decît cu ele însele sau cu artistul.

Să revenim la paralela dintre artă și natură: „Printre lucrurile ce iau naștere prin devenire, unele sînt datorate naturii, altele artei (*techné*), iar altele întîmplării.”⁸⁵ Natura: de exemplu un animal. Arta: o casă, o statuie. Hazardul: sănătatea. În producțiile naturale, agentul este natura, și modelul potrivit căruia ele sînt produse este la rîndul său o natură. În producțiile artei, „forma este în spiritul artistului”⁸⁶. Principiul acțiunii nu este deci artizanul, ci arta însăși. „Casa provine dintr-o casă.” „Cauza eficientă și ceea ce produce prima mișcare (...) este forma prezentă în spirit (...)”⁸⁷ Altfel spus, deliberarea care se petrece în capul artizanului nu este esențială: dacă s-ar putea desfășura în afara artizanului, arta ar acționa fără

⁸² Aristotel, *Etica nicomahică*, 1026 a.

⁸³ Aristotel, *Fizica*, 192 a, trad. N. I. Barbu, Editura Științifică, București, 1966, p. 29.

⁸⁴ Vezi K. Papaioannou, *L'Art grec, op. cit.*, p. 104.

⁸⁵ Aristotel, *Metafizica*, 1032 a, *ed. cit.*, p. 232.

⁸⁶ *Ibid.*, 1032 b, *ed. cit.*, p. 233.

⁸⁷ *Ibid.*, *ed. cit.*, p. 234.

deliberare, ca natura însăși. Sau: cauza operei este mai puțin intelectul cît inteligibilul, deliberarea nu este decît un accident al cauzalității. Logosul stă la originea oricărei producții. În producția naturală, el se identifică cu o natură. În producția de artefacte, el este în artizan, prezent într-o conștiință: „Așa cum dacă o casă ar figura printre lucrurile naturale, s-ar face așa cum se face acum de către meșteșug. Iar dacă lucrurile din natură s-ar face nu numai prin natură, ci și prin meșteșug, ele ar fi tot așa cum s-au făcut prin natură.”⁸⁸

Paralelismul artă-natură este deci perfect. Natura acționează asemeni unui artizan cosmic, care plăsmuiește, schițează, aranjează armonios. Putem reduce procedeele uneia la procedeele alteia, și invers. Simetria explică astfel duplicarea organelor: simetria este un principiu al artei și un principiu al naturii. În procreare, „sămînța dă naștere la lucrul viu tot așa cum artistul dă naștere operei sale, căci sămînța cuprinde în sine virtual forma, și lucrul din care provine sămînța este oarecum omonim cu vieșuitoarea ce ia astfel naștere”⁸⁹.

Reciproc, arta acționează imitînd natura. Ea acționează în două etape, mai întîi o etapă mentală (*noesis*), apoi o etapă de realizare exterioară (*poiesis*) comandată de prima. Operele de artă se deosebesc de operele naturale prin faptul că nu au dinamism interior. Ele nu au „nici un îmbold al schimbării înăscute”, neavînd în ele însele principiul mișcării.⁹⁰ Dacă un pat se schimbă, asta nu se întîmplă pentru că e pat, ci pentru că e din lemn, iar lemnul lucrează. Principiul activ al operei de artă îi este exterior: „Dar orice artă are ca obiect devenirea unui lucru, iar a te dedica unei arte înseamnă a cerceta modalitățile de a produce unul dintre lucrurile ce pot exista sau nu și al căror principiu se află nu în lucrul produs, ci în cel ce-l produce.”⁹¹ În acest sens artistul, sub îndrumarea logosului, nu este doar actor, ci, afirmă Aristotel, creator. Creația nu trebuie înțeleasă în conotația sa creștină. Ea semnifică doar: un rezultat exterior, „acțiunea” fiind percepută mai ales din punct de vedere subiectiv. Nu e lipsit de importanță, totuși, faptul că Aristotel folosește cuvîntul „creație”: „Nu există artă care să nu fie o dispoziție rațională orientată spre creație.”⁹²

Toate acestea se aplică artei în sensul general de *technē*. Artele frumoase (nu există un cuvînt special pentru a le desemna) sînt o specializare a acestei *technē*. Ele au drept scop agrementul, plăcerea (*hedone*), destinderea (*diatribe*), odihna, educația (*paideia*). Principiul lor este tot imitația. Nu diferă între ele decît prin modul de imitare: „Fie că imită cu mijloace

⁸⁸ Aristotel, *Fizica*, 199 a, *ed. cit.*, p. 52.

⁸⁹ Aristotel, *Metafizica*, 1034 b, *ed. cit.*, p. 240.

⁹⁰ Vezi Aristotel, *Fizica*, 192 b, *ed. cit.*, p. 31.

⁹¹ Aristotel, *Etica nicomahică*, 1140 a, *ed. cit.*, p. 137.

⁹² *Ibid.*, *op. cit.*, p. 137.

felurite, fie că imită lucruri felurite, fie că imită felurit — de fiecare dată altfel.⁹³

Arta vizează frumosul, adică armonia, ceea ce, după Aristotel, duce la „idealizare“. El îl sfătuiește pe autorul de tragedii să urmeze pilda „bunilor portretiști“ care, „silindu-se să dea modelelor înfățișarea particulară fiecărui, le fac totuși mai frumoase, măcar că asemănătoare“⁹⁴. S-ar putea spune că artistul suplinește lipsurile materiei, care nu îmbracă întotdeauna forma perfectă. Iată de ce imitația artistică este o sursă de plăcere și de admirație. „Astfel există imitații cum ar fi cele ale picturii, sculpturii, poeziei și, în general, toate imitațiile bune, chiar dacă originalul nu este agreabil în sine; fiindcă nu originalul e cel care place; dar putem deduce: asta e aceea, și rezultă că învățăm ceva.“⁹⁵ Or, e plăcut să înveți.

Un pasaj paralel din *Poetica* adaugă încă o nuanță: dacă ne place să contemplăm de exemplu imaginea unor fiare dezgustătoare și a unor cadavre, nu e numai pentru că omului, care imită cel mai mult animalele, îi plac imitațiile, ci și pentru că admiră însăși munca artistului, meseria sa: „Plăcerea resimțită nu se va mai datora imitației mai mult sau mai puțin izbutite, ci desăvârșirii execuției, ori coloritului, ori cine știe cărei alte pricini.“⁹⁶ Admirația se răsfrânge oarecum dinspre operă asupra artistului.

Această demnitate a omului, a artizanului, în calitatea sa de „colaborator“ al naturii nu este nicăieri mai evidentă la Aristotel ca în reflecția sa asupra miinii. Anaxagora pretindea că omul este cel mai inteligent dintre animale fiindcă are miini. „E mai rațional să spui, mai degrabă, scrie Aristotel, că omul are miini pentru că este cel mai inteligent. Căci mîna este o unealtă (și, adaugă Aristotel, o unealtă universală); or natura atribuie întotdeauna, așa cum ar face orice om înțelept, fiecare organ celui care e în stare să se servească de el.“⁹⁷ Natura-artist a considerat oportun să facă din om un artist. Pentru că el este capabil de logos, e capabil să imprime și forme.

Platon considera arta inferioară pentru că era mimetică. Aristotel îi justifică mimetismul. Platon a intuit că veritabila aspirație a artei era de a reprezenta divinul printr-o imagine. Dar această imagine e lipsită de realitate. Aristotel pune dimpotrivă această imagine pe același plan cu toate realitățile existente în lume, pentru că ele sînt produse în mod fundamental în același fel. Pentru că ele se bazează pe un logos, sînt conform ordinii

⁹³ Aristotel, *Poetica*, 1447 a, ed. cit., p. 151.

⁹⁴ *Ibid.*, 1454 b, ed. cit., p. 170.

⁹⁵ Aristotel, *Retorica*, 1371 b.

⁹⁶ Aristotel, *Poetica*, 1448 b, ed. cit., p. 154. Sfîntul Toma reia acest pasaj, transformîndu-l într-o cheie a esteticii sale. Vezi mai jos, pp. 162 și urm.

⁹⁷ Aristotel, *De partibus animalium*, 687 a.

cosmice, se plasează sub influența Primului Motor. Artistul — dacă nu și opera de artă — nu imită divinul, ci acțiunea divină. Platon va lăsa posteritatea sa păgînă și creștină în fața aporiei imaginii divine: chinuitoare, nici evitabilă, nici practicabilă. Aristotel o va lăsa pe a sa în fața eminenței demnități a imaginii și a creatorului de imagini, care acționează ca natura divină, dar nu se poate ridica în ierarhia ființelor mai sus decît este: deasupra sa, natura continuă să producă lucruri care îl depășesc în mod absolut. În *Școala de la Atena*, Rafael a găsit gestul care rezumă, sintetizează și simbolizează. Deopotrivă de maiestuoși, în egală măsură divini și tereștri, unul, Platon, arată cerul cu un singur deget, celălalt, Aristotel, își întinde mîna spre pămînt. În față, învîluindu-i și justificîndu-i pe amîndoi, se desfășoară *Disputa Sfîntului Sacrament*.

În posteritățile care descind din cei doi fondatori, înțelegem că echilibrul nu este întotdeauna menținut și că este chiar inevitabil ca el să fie răsturnat. Cei care și-au pierdut speranța în artă găsesc în Platon o autoritate. Cei care se reduc la reprezentarea lucrurilor, care evită să înfrunte direct divinul, care se mulțumesc cu arta, cu meseria de pictor, cu bunul gust pot, deși în mod abuziv, să se revendice de la Aristotel. Cînd va fi vorba de sublim, vom putea recurge la Platon. Cînd va fi vorba de artistul „creator” și asemănător zeilor, ne vom putea aminti de Aristotel, deși el ar fi dezaprobat ferm un asemenea *hybris* absurd.

III. FILOZOFIA TÎRZIE

Cicero

Cicero nu are des ocazia să discute problema imaginilor divine. În tratatul său *De natura deorum*, el dă cuvîntul stoicului Babus, care expune doctrina sectei inspirîndu-se din Panetius, din Posidonius, și uneori din Zenon și din Cleante. „Specificul artei este să creeze și să genereze, și ceea ce face mîna omenească în lucrările artelor noastre, e făcut de natură cu și mai multă artă; natura, adică un artist desăvîrșit stăpîn peste celelalte arte; în acest fel orice natură este un artist, în sensul că are un drum și principii pe care le urmează.” Natura nu este făcută doar cu artă, „ea este un artist care veghează și înzestrează în folosul și avantajul tuturor lucrurilor”. Natura, sau sufletul lumii, este un artist și, supraveghînd binele și ordinea, ea este în același timp providență.⁹⁸ Arta naturii este bineînțeles superioară artei umane: într-adevăr, deasupra oamenilor lucrează „o mulțime de zei a căror acțiune nu se oprește niciodată și care nu trudes

⁹⁸ Vezi Cicero, *De natura deorum*, II, xxii.

pra operelor lor cu o muncă obositoare și plicticoasă; ei nu sînt reținuți de vene, mușchi, oase“. „Înzestrați cu forma cea mai frumoasă, și așezați în regiunea cea mai pură a cerului“, ei veghează la păstrarea lucrurilor.⁹⁹

Potrivit lui Diogenes Laertios, Zenon afirma că „binele desăvîrșit este numit frumos pentru că el înmănunchează tot ce este dorit de natură și pentru că este perfect proporționat“. În viziunea stoică, forța cosmică divină creează opere grație focului artist, sau principiului incandescent care modelează totul. Artistul uman nu le poate egala, dar străduindu-se el se șlefuește pe sine, *artifex sui*. Artistul devine propriul său creator, modelîndu-se după structura divină a lumii. Este un caz exemplar al preceptului fundamental al Porticului: să trăiești în conformitate cu natura. Imaginea divină nu este imaginea unui zeu, ci a totalității divinului răspîndit în natură. Într-o asemenea concepție, nu e cazul să respingem imaginile populare, acreditate de cetate. Dimpotrivă, stoicismul acceptă teologia populară și îi recunoaște meritele. Pur și simplu, el interpretează aceste imagini dîndu-le un sens purificat. Fabulele cele mai „blasfematorii“ — cum ar fi cea a lui Saturn care-și mutilează tatăl, Caelus — conțin o doctrină „fizică“, adică spirituală, și anume că natura cerului, făcută din eter și din foc care generează totul, nu are nevoie pentru a naște de un organ corporal.¹⁰⁰ Cultul obișnuit al zeilor este acceptabil, dar e mai bine să-i venerezi cu un suflet și cu cuvinte pure și sincere. Religia poate întotdeauna să fie — și a fost întotdeauna — deosebită de superstiție. În artă, ca și în natură, este activ același principiu. Dacă Posidonius și Arhimede au fost capabili să construiască un planetariu care să reproducă toate mișcărilor celeste, cum să ne îndoim că un același principiu guvernează și cerul și planetariul? Singura eroare ar fi să-l echivalăm pe cel de-al doilea cu primul.¹⁰¹

Un planetariu poate trece drept o imagine a divinului. Dar și orice statuie care ornează un forum: valoarea sa constă în conformitatea sa cu binele moral, care este cea mai înaltă expresie a frumosului. Reprezentarea divinului este deci guvernată de tact, gust, cuviință, acel *quod decet* care stabilește proporția justă. Iată de ce nu se cuvine să-l ascultăm pe Homer cînd ne povestește istoria lui Ganimede: mai degrabă decît să impute zeilor atributele oamenilor, „aș fi preferat să le fi împrumutat oamenilor atributele zeilor“. „Frumosul este floarea binelui.“ „*Decorum* este forma lui *honestum*.“¹⁰²

Stoicismul nu este cîtuși de puțin iconoclast. Zeul este pretutindeni și nicăieri. Filozoful păstrează, în fața imaginilor, o atitudine de respect, de rezervă, de scepticism respectuos. Renan a regăsit spontan această stare

⁹⁹ *Ibid.*, II, xxiii.

¹⁰⁰ Vezi *ibid.*, II, xxiv.

¹⁰¹ Vezi *ibid.*, II, xxxii-xxxv.

¹⁰² Cicero, *Tusculanae disputationes*, I, 26.

de spirit: el primește mărturiile pietății populare, pentru că ele sînt expresia a ceea ce e mai bun în sufletul omenesc. Dar nu poate fi vorba să le luăm literal: sînt imagini imperfecte și simbolice ale unor realități superioare pe care doar filozoful e capabil să le perceapă și să le restituie. Ele sînt infinit de departe de Zeu, dar sînt bune totuși, pentru că îi înobilează pe cei care le fac sau pe cei care le contemplă cu un suflet pur, sincer și naiv. Ele favorizează bunul echilibru al moravurilor.

Cicero, care nu este întotdeauna înclinat spre filozofia Porticului, considera că aparține de Academie. În acest registru, el a produs un text căruia Panofsky îi atribuie o mare importanță și pe care l-a explicat magistral.¹⁰³ El se găsește în *Oratorul*.

După mine, nu există nicăieri ceva atît de frumos încît originalul astfel copiat să nu fie și mai frumos, cum e cazul unui chip în raport cu portretul său; dar nu putem surprinde acest nou obiect nici prin vîz, nici prin auz, și nici prin alt simț; dimpotrivă, nu-l cunoaștem decît în spirit și în cuget; iată de ce, dincolo de sculpturile lui Fidias care, în genul lor, sînt ceea ce ne este dat să vedem mai desăvîrșit, precum și dincolo de picturile pe care le-am amintit deja / operele lui Protagenes, Apelles, Fidias, Polykleitos/, putem să ne închipuim lucrări și mai frumoase; și cînd acest artist îi crea pe *Zeus* și *Atena*, el nu avea în vedere un om oarecare, care să existe adică în mod real, pe care l-ar fi putut imita, ci avea în spirit reprezentarea supremă a frumuseții; pe ea o privea, în ea se cufunda, și își exersa arta luînd-o drept model. După cum domeniul artelor plastice propune ceva perfect și excelent (*excellens*), din care există o formă pur gîndită, și după cum acestei forme îi sînt atașate, prin reproducerea pe care ne-o dă arta, obiectele care sînt, ca atare, inaccesibile percepției sensibile (adică ființe divine care trebuie reprezentate), tot astfel numai în spirit contemplăm forma elocvenței perfecte și nu căutăm să surprindem auditiv decît copia sa. Platon, acest profesor și maestru, care îmbină forța gîndirii cu cea a expresiei, desemnează aceste forme ale lucrurilor sub numele de idei. El neagă că sînt perisabile, afirmă că au o existență eternă și nu sînt cuprinse decît în rațiune și gîndire. Cît despre restul lucrurilor, ele ar apărea și ar dispărea, ar trece și s-ar pierde, pe scurt nu ar rezista multă vreme într-o aceeași și unică stare.¹⁰⁴

Schema pare să fie următoarea: natura îl depășește pe artist; dar în artist există un model superior imaginii pe care o realizează, și oricărei imagini realizate; această formă e gîndire pură, care nu este extrasă din considerarea formelor sensibile; această formă mentală este Ideea lui Platon, eternă, nepieritoare, inteligibilă. Astfel, Ideea platoniciană e îndreptată împotriva condamnării platoniciene a artei. Artistul nu este imitatorul neputincios și trivial, rupt de realitate: este cel al cărui spirit cuprinde mo-

¹⁰³ Vezi Erwin Panofsky, *Idea*, Gallimard, Paris, 1983 (trad. Amelia Pavel, Univers, 1975).

¹⁰⁴ Cicero, *De oratore*, II, 7.

delul frumuseții către care el își poate întoarce privirea interioară și acționa ca un adevărat creator.

O asemenea răsturnare se explică parțial prin promovarea artistului în lumea greco-romană. Un pictor mare și chiar un sculptor mare sînt considerați personalități superioare, răsfațate de zeu. Seneca nu se resemnează să așeze pictura și sculptura în rîndul artelor liberale.¹⁰⁵ Dar Pliniu le acceptă.¹⁰⁶ Aristocrația romană are pasiunea colecțiilor. Acolo unde oamenii sînt gata să plătească foarte scump o operă de artă, artistul e și mai onorat, iar statutul operei de artă se înalță. Colecționînd, devii cunoscător. Picturile își dobîndesc autonomia în raport cu aparențele și imperfecțiunile realității. Filostrat afirmă: „Cine nu iubește pictura aduce o jignire cunoașterii.”¹⁰⁷ Desigur, nu ne îndoim că opera de artă este inferioară naturii. Dar mai știm (în mod contradictoriu) că opera de artă cercetează natura ștergînd „defectele” obiectelor naturale reprezentate și compunînd o imagine mai perfectă decît cea pe care o oferă natura. De unde anecdota, de multe ori citată, a lui Zeuxis, care, trebuind să o reprezinte pe Elena, apelase la cele mai frumoase cinci fete din Crotona ca să transpună în tabloul său perfecțiunile fiecăreia.¹⁰⁸

Dar răsturnarea ciceroniană se traduce și printr-o puternică infuzie de aristotelism în academism, sau mai curînd prin căutarea unui compromis între pozițiile lui Platon și cele ale lui Aristotel care să înlătore descalificarea artei. Ideea platoniciană vede cum statutul său de esență metafizică se apropie de acela de simplu concept. Ea își părăsește domeniul supra-celest pentru a se fixa în spiritul artistului, de vreme ce, după Aristotel, singura diferență între producțiile naturii și operele de artă vine din faptul că în acestea din urmă Forma, înainte de a pătrunde materia, sălășluiește în sufletul uman. Ideea care există în spiritul lui Fidias, atunci cînd îl creează pe *Zeus*, „este oarecum un hibrid dintre aristotelicul ἐνδον εἶδος [formă internă], avînd în comun cu acesta însușirea de a fi o reprezentare immanentă conștiinței, și ideea platoniciană, cu care împărtășește însușirea absolutei desăvîrșiri, în sensul de *perfectum et excellens*”¹⁰⁹.

Iată-l deci pe artist, disprețuit de Platon și restabilit în demnitatea sa de Aristotel — din aceleași motive ca oricare alt artizan —, ridicat cu mult deasupra muritorilor de rînd: căci nici cizmarul, nici tîmplarul nu vor adăposti vreodată „Ideile gîndirii” care îi așază pe Fidias sau Zeuxis în rîndul eroilor divini. Această promovare nu va fi uitată în Renaștere, romantism, și nici în epoca contemporană.

¹⁰⁵ Vezi Seneca, *Scrisori către Lucilius*, LXXXVIII, 18.

¹⁰⁶ Vezi Pliniu, *Naturalis historia*, XXXV, 17.

¹⁰⁷ Filostrat, *Galeria tablourilor*, Prolog.

¹⁰⁸ Vezi Pliniu, *Naturalis historia*, XXXV, 64. Vezi și Cicero, *De inventione*, II, I, 1.

¹⁰⁹ E. Panofsky, *Idea*, ed. cit., p. 11.

Dar dacă trebuie să vorbim despre imaginea divinului, înțelegem acum unde trebuie să o căutăm mai întâi: în spiritul artistului, în Ideea gândirii sale. Opera de artă nu este decît un reflex imperfect al acesteia, sau traducerea ei simbolică. Este ceea ce sugerează un retor sau un predicator cinico-stoic din epoca imperială, Dio Chrysostomos.¹¹⁰

În lucrarea sa *Discurs olimpic*, Dio se întreabă cum s-a format și dezvoltat noțiunea de divin. El vede patru surse: spectacolul naturii, invențiile poezilor, legile legiuitorilor, în fine, imaginile produse de marii artiști și de discursurile filozofilor. Aici, el pune un discurs în gura lui Fidias. Fidias nu a inventat Ideea de Jupiter. Această idee este înăscută, necesară inteligenței. Ea are drept cauză înrudirea omului cu natura divină. Aici, Dio urmează doctrina stoică a „prenoșunilor“ înăscute, conținuturi imanente ale conștiinței și care precedă experiența (lucru care era deja o subiectivizare a Ideii platoniciene). Ideea există înaintea artistului, și acesta devine doar interpretul ei. Totuși, Ideea e invizibilă: nimic nu o poate reprezenta într-o manieră sensibilă. Atunci, mijlocul pe care îl găsește Fidias este să se folosească de corp ca de un simbol prin care invizibilul devine vizibil și spiritualul devine material: „Am recurs la corp, în care reprezentăm cu siguranță prezența unui spirit. Așezăm inteligența divină într-o formă umană ca un vas de inteligență și rațiune; în lipsa unui model, încercăm să exprimăm printr-o materie vizibilă și sensibilă ființa invizibilă și insesizabilă.“

Aceste formule nu au fost elaborate de Dio, și nu au avut ecou imediat. Dar fiecare cuvînt se potrivește unor doctrine ulterioare. Menirea icoanei va fi să așeze spiritul într-o formă umană. Scopul romanticilor va fi să exprime invizibilul în vizibil.

Plotin

Imaginea interioară despre care vorbește Cicero este oare numai o Idee a gândirii? Perfecțiunea cu care pare împodobită în ochii artistului este oare o adevărată perfecțiune? Plotin răspunde că ea este singura perfecțiune și că merită titlul de „model perfect și suprem“ în virtutea unui drept metafizic.

Cosmosul lui Plotin poate fi comparat cu o sferă luminoasă, transparentă, omogenă și totuși centrată.

Gîndiți-vă la imaginea luminoasă a unei sfere, imagine care să conțină în ea totul (...) Păstrați cu grijă această imagine înăuntru, și suprimați-i masa; mai suprimați-i și întinderea și materia pe care le aveți în imaginație; nu încercați să imaginați o altă

¹¹⁰ Vezi Dio Chrysostomos, *Discurs olimpic*.

sferă, cu o masă mai mică; ci invocați zeul care a produs sfera a cărei imagine e în voi, și rugați-l să coboare pînă la voi. Iată-l cum vine, aducindu-și propria lume cu toți zeii săi; el e unic și el e însumarea tuturor (...); fiecare în parte este în repaos într-un punct indivizibil, fiindcă el nu are o formă sensibilă (...).¹¹¹

Lumea este comparabilă și cu „o Viață care se întinde în linie dreaptă; fiecare din punctele succesive ale liniei este diferit; dar întreaga linie este continuă. Ea nu are puncte mereu diferite; dar punctul anterior nu pierе în cel ce urmează”¹¹². El e comparabil și cu lumina soarelui, cu o emanație eternă de lumină indivizibilă. Cu forța mîinii care se întinde indivizibil la toate corpurile pe care le poate ține și pune în mișcare.¹¹³ Omogenă, această lume e totuși ierarhizată. În centru se află Unul, principiul prim, apoi inteligența și sufletul ies prin procesie, fiindcă supraabundența Unului emite ca o radiație spontană, continuă, eternă și care, pe măsură ce el descrește, se desfășoară în multiplicitate, asemeni unui jet de apă care se dispersează: multiplicitate unificată și contractată de inteligență, apoi eliberată în suflet, și care expiră în vecinătatea materiei. Dar această ierarhie formează un continuum. E una și aceeași realitate dinamică percepută la niveluri succesive.¹¹⁴

În centru, ca principiu, Unul: el e dincolo de ființă, dincolo de esență. El reduce totul la ființă, dar nu e ființă. El e mai mult decît un zeu, mai mult decît inteligența. Este autosuficiență în cel mai înalt grad. „(...) substanța are nevoie de el pentru a fi una; dar el nu are nevoie de el însuși, căci nu e decît el însuși.”¹¹⁵ Poartă numele de Bine, dar acesta nu e un atribut: el este în el însuși binele. El nu ocupă binele. Nu are o gândire și o mișcare, fiindcă este anterior gândirii și mișcării. „(...) nu i se potrivește nici un nume; totuși, fiindcă trebuie să-l numim, se cuvine să-i spunem Unul, dar nu în sensul că e un lucru care are mai apoi atributul lui unu.”¹¹⁶ El „nici măcar nu consimte să fie frumos”¹¹⁷.

Asemeni gnosticilor, și asemeni creștinilor care îi sînt contemporani, Plotin propune o izbăvire. Ca la gnostici, salvarea este posibilă pentru că omul este superior destinului său, în măsura în care e capabil să se auto-perceapă ca ființă decăzută. Această cădere, din „înalțul” patriei originare, este în același timp cheia convertirii și întoarcerii în lumea transcendentă. Plotin propune un itinerar al sufletului, al cărui model mitic este cel al

¹¹¹ Plotin, *Enneade*, V, 8, 9.

¹¹² *Ibid.*, V, 2, 2.

¹¹³ Vezi *Ibid.*, VI, 4, 7.

¹¹⁴ Vezi Henri-Charles Puech, *En quête de la gnose*, Gallimard, Paris, 1978, vol. I, „Position spirituelle et signification de Plotin”, p. 68.

¹¹⁵ Plotin, *Enneade*, VI, 9, 6.

¹¹⁶ *Ibid.*, VI, 9, 5.

¹¹⁷ *Ibid.*, V, 8, 8.

lui Ulise care se întoarce în patria sa, o anabază interioară.¹¹⁸ Dar această călătorie întoarce spatele călătoriei gnostice: aceasta vrea să se smulgă dintr-o lume rea, gândită de-a lungul unei istorii de decădere, luptă și izbăvire finală înfăptuite în timp. Pentru Plotin, dimpotrivă, lumea este bună, chiar perfectă. În plus, ea este eternă și „timpul nu mușcă din ea”. Salvarea e la îndemână, în cosmosul știut, și în orice clipă.¹¹⁹

Adesea mă descopăr eliberat din învelișul corpului; străin de orice altceva, în intimitatea eului meu, văd o frumusețe cit se poate de minunată. Sint convins, mai ales în acele clipe, că sint hărăzit unui destin superior; activitatea mea e punctul culminant al vieții; sint unit cu ființa divină și, ajuns la această activitate, mă fixează în ea deasupra celorlalte ființe inteligibile. Dar, după această odihnă în ființa divină, coborât din nou de la înțelegere la gândirea reflexivă, mă întreb cum pot cobori acum, și cum s-a putut ca sufletul să fi venit vreodată în corpuri, fiind el însuși așa cum mi-a apărut, deși e în corp.¹²⁰

Vedem unde se află salvarea: nici, în maniera gnostică, în binele supracosmic de care ne despart spațiile celeste, nici, cum cred creștinii, în întoarcerea la o stare pierdută la care doar grația divină ne poate readuce. Salvarea este în noi: ea se află în profunzimile eului nostru. E de ajuns să ne întoarcem în noi înșine.

Datorită continuității lumii, care se întinde de la prima ipostază la cea din urmă, și pînă la materie, oriunde ar fi situat sufletul nostru, el aparține printr-o parte din ea gândirii divine. El este „capabil de Unul”. E necesar și suficient să convertim atenția: „(...) trebuie să nu mai privim și, închizînd ochii, să schimbăm acest mod de a vedea cu un altul, și să trezim acea facultate pe care toată lumea o are, și de care puțini se folosesc.”¹²¹ Lucrul acesta nu poate fi atins decît dacă sufletul e purificat. Viața filozofică din timpul lui Plotin era cea a unei comunități religioase, ritmată de exerciții spirituale în cadrul unui constant efort de asceză.

Lui Plotin, după Porphyrios, „îi era rușine că are un trup”. Contemplația nu este posibilă decît dacă „oglină interioară” oferă o suprafață netedă și liniștită în care inteligența și Unul se pot reflecta. Noi nu suferim pentru că avem un trup — căci trupul în sine face parte din cosmos, care e bun —, ci datorită faptului că trebuie să avem grijă de el. „E bine să ne sustragem grijilor oamenilor. Prin urmare, e nevoie să ne sustragem și amintirii acestor amintiri.”¹²² Printr-o despuiere progresivă, sufletul, după ce a repudiat sensibilul, discursul dialectic, știința și intuiția intelectuală,

¹¹⁸ *Ibid.*, I, 6, 8.

¹¹⁹ Vezi H.-Ch. Puech, *En quête de la gnose*, op. cit., vol. I, p. 65.

¹²⁰ Plotin, *Enneade*, IV, 8, 1.

¹²¹ *Ibid.*, I, 6, 8.

¹²² *Ibid.*, I, 4, 10.

după ce a abandonat pînă și contemplarea frumosului, ajunge astfel să fie contopit cu Unul. „În situația noastră actuală, o parte din noi este reținută de corp (ca și cum am avea picioarele în apă și restul corpului deasupra); ridicîndu-ne deasupra corpului prin partea din noi care nu se scaldă în el, ne înrădăcinăm prin propriul nostru centru în centrul universal, așa cum centrele marilor cercuri ale unei sfere coincid cu centrul sferei care le cuprinde, și ne odihnim în el.”¹²³

Nu există un raport analogic între frumusețile sensibile și frumusețea Unului: ele sînt doar reflexul înfinit diluat al acestuia. Ele nu pot să ne servească drept mijloc pentru a-l atinge. Nu trebuie în nici un caz să ne oprim asupra lor. Sufletul care posedă dragostea față de Bine „nu așteaptă avertismentul frumuseților din lumea noastră”. „Dorind să urce pînă la el, sufletul disprețuiește frumusețile de aici. Da, văzînd frumusețile universului sensibil, el le disprețuiește pentru că vede că aceste frumuseți sînt încarnate în corpuri, că sînt pîngărite de șederea lor aici.”¹²⁴ Singura imagine a divinului este cea pe care o realizează sufletul purificat în sine însuși, devenind acea oglindă perfectă, cu suprafața netedă și liniștită. Trebuie totuși precizat că ea nu e o imagine. Într-adevăr, contemplația nu este altceva decît reluarea în sens invers a mișcării de emanație. Animat de dorință, sufletul i se înfățișează Zeului; iar Zeul i se înfățișează sufletului. Obiectul pe care îl vede omul „nu e văzut în sensul că acesta îl distinge de sine însuși și că își reprezintă un subiect și un obiect; omul a devenit un altul; el nu mai este el însuși, acolo, nimic din el nu contribuie la contemplare; dăruit total obiectului său, el este una cu el ca și cum ar fi făcut să coincidă propriul său centru cu centrul universului”¹²⁵.

În extaz, sufletul nu este imaginea Zeului: Zeul e prezent în el, iar el e prezent în Zeu. Pentru Plotin, viziunea constă într-un contact al luminii interioare a ochiului cu lumina exterioară. Plotin este aici de acord cu Platon și în dezacord cu Aristotel, care considera că ochiul este pasiv, că natura sa ține de domeniul apei, și nu al focului. Dar Plotin conchide că, atunci cînd viziunea devine spirituală, nu mai există o diferență între lumina interioară și lumina exterioară. „Viziunea este lumină, lumina este viziune. Există un fel de autoviziune a luminii: lumina e parcă transparentă pentru ea însăși.”¹²⁶

Iată deci care e calea salvării pentru Plotin: o contemplare identificatoare. Sufletul, „pregătit pe cît posibil cît mai frumos și mai asemănător (cu divinul)”¹²⁷, îl așteaptă într-o poziție pur pasivă. Atunci el poate primi

¹²³ *Ibid.*, VI, 9, 8.

¹²⁴ *Ibid.*, VI, 7, 31.

¹²⁵ *Ibid.*, VI, 9, 10.

¹²⁶ Pierre Hadot, „La fin du paganisme”, în Henri-Charles Puech (ed.), *Histoire des religions*, Gallimard, Paris, „Encyclopédie de la Pléiade”, vol. II, 1972, p. 82

¹²⁷ Plotin, *Enneade*, VI, 7, 34.

vizita zeului. Este extazul, prezența sensibilă, „teopatică“, a divinului, dezvăluire de o clipă a unui lucru etern și pe care Plotin l-a trăit de patru ori în viața sa.

Dacă sufletul se smulge lumii materiale și frumuseților sensibile este pentru că el își caută mîntuirea. Față de el și de destinul său, lumea e o iluzie. Dar asta nu înseamnă că ea este rea în sine, urîță în sine. Nu e astfel decît pentru că riscă să întemnițeze sufletul în staulul lui Circe: Frumusețea îi vine, prin emanație și procesie, din activitatea sufletului care organizează acest pur neant care e materia și îi dă o aparență de formă. Lumea nu este rea decît ca tentație: ea riscă să amăgească sufletul care, întorcîndu-se spre ea, se îndepărtează de acel „acolo“ care îl așteaptă. Crezînd că se îmbogățește, el sărăcește. Dar sufletul converțit și aflat pe calea către Unu nu mai are a se teme de lume și nu o disprețuiește. Autopurificat de materia care îl reținea, sufletul o contemplă de sus, dar fără dezgust. Lumea sensibilă trebuie acceptată în măsura în care ea manifestă lumea Formelor: „Doctrina gnosticilor ne determină să fugim departe de corp și ne face să-l urîm. Dar e ca și cum doi oameni ar locui într-o casă frumoasă. Unul îi critică construcția, însă rămîne totuși în casă. Celălalt nu o critică. El spune chiar că arhitectul a clădit-o cu multă artă; și așteaptă vremea cînd va pleca de acolo și nu va mai avea nevoie de casă.“¹²⁸ Într-o lume ierarhizată și omogenă, orice lucru își are locul său: „Nu trebuie insultate ființele pentru că le sînt inferioare celor dintîi: trebuie să acceptăm cu înțelegere natura tuturor ființelor.“

A privi lucrurile, înseamnă a prelungi vederea ochiului printr-o vedere a spiritului. Iată de ce Plotin ne invită „să privim pămîntul, marea și toate ființele vii ca într-o sferă transparentă în care totul ar putea apărea“¹²⁹. Este ceea ce el numea „metoda lui Lynceu“, „care vedea chiar și ce se afla în interiorul pămîntului“. A vedea planurile în orînduirea lor succesivă, de la prima aparență și pînă la indefinita profunzime, reprezintă, cel puțin în epoca modernă, însuși idealul viziunii artistice.

Care va fi atunci situația artei? Între sufletul care se salvează smulgîndu-se aparențelor, materiei, și această materie, vag in-formată în măsura în care arta e prezentă în ea prin inteligență și suflet, arta poate apărea ca o salvare colaterală a materiei, sau ca o activitate subsidiară a salvării omului.

Platon îl invită pe filozof să meargă direct — dialectic — la realitate. Artă nu este, în privire, decît o *mimesis* degradată a lucrurilor. Or, Plotin răstoarnă complet acest punct de vedere. Criteriul operei de artă nu constă în adevărul teoretic discursiv, ci în proximitatea pe care o atinge în raport

¹²⁸ *Ibid.*, II, 9, 18.

¹²⁹ *Ibid.*, V, 8, 9.

cu punctul în care adevărul se dezvăluie metafizic a fi una cu frumusețea. În vasta circulație spirituală a lumii plotiniene, în această mișcare de procesie și de reintegrare, de *exitus* și de *reditus*, arta se află în punctul în care lucrurile se întorc din drum, pornesc din nou spre Unu și încep mișcarea de reintegrare.

Dar această mișcare se face mai întâi în sufletul artistului. Materia urmează, așa cum poate, ideea interioară. Să luăm, spune Plotin, două blocuri de piatră. Una este brută. Cealaltă, sub amprenta artistului, s-a schimbat în statuia unui zeu sau a unui om pe care arta l-a creat combinând tot ce a găsit mai frumos. Această piatră a devenit frumoasă grație formei pe care a introdus-o arta. „Această sursă se afla în gândirea artistului înainte de a ajunge în piatră; și se afla în artist nu pentru că el are ochi sau mâini, ci pentru că participă la artă.”¹³⁰ Plotin îl respinge deci în mod formal pe Platon:

Dacă disprețuim artele pentru că ele nu creează decât imagini ale naturii, să spunem mai întâi că lucrurile naturale sînt și ele niște imitații; și să avem apoi în vedere că artele nu imită direct obiectele vizibile, ci merg pînă la rațiunile (*logoi*) care au generat obiectul natural; să adăugăm că ele fac multe lucruri de la sine; ele suplinesc carența lucrurilor pentru că posedă frumusețea: Fidias a creat opera sa *Zeus* fără să țină seama de vreun model sensibil; el l-a imaginat așa cum ar fi dacă ar consimți să apară în fața ochilor noștri.

Fidias nu ne oferă o reprezentare degradată a lui Zeus: el are în minte esența lui Zeus, spiritul său este vizitat de Zeus. La Plotin, inteligența generează ideile direct din ea însăși, în vreme ce demiurgul platonician se conduce după ea în fabricarea sa. Frumusețea lucrurilor constă într-o propagare a ideii prin materie, în măsura în care aceasta este capabilă să fie modelată de ea. Între frumusețile de „acolo” și cele de „aici” există o similitudine prin faptul că ele participă la o idee. La fel, artistul este în stare să exprime o idee în materie și se străduiește să o anime.¹³¹

Plotin îl combate pe Platon printr-o reluare a punctului de vedere aristotelic: artistul, ca și natura, dă o formă materiei. Dar Aristotel se oprea la obiectul format ca la o realitate suficientă, întemeia o statică a operei și se ferea să desconsidere materia, pentru că ea este întotdeauna capabilă să îmbrace o formă și chiar cheamă forma. Plotin, dimpotrivă, consideră materia ca pe un rău, ca pe o lipsă absolută de ființă. Ideea artistică smulge materia din neantul său și o conduce, atît cît poate ea să meargă, pe drumul către Unu.

¹³⁰ *Ibid.*, V, 8, 1.

¹³¹ *Ibid.*, I, 6, 2, V, 8, 1.

Iată de ce Plotin respinge formal convenția stoică care vede frumusețea în simetrie, măsură și îmbinarea armonioasă a părților și a culorilor frumoase. Într-adevăr, nu amestecul de părți e frumos. Fiecare parte e iluminată de un principiu unificator transcendent care este participarea sa la Idee.¹³² Tot clasicismul greco-roman al armoniei părților în raport cu întregul este aici răsturnat.

Într-un articol celebru, André Grabar a arătat cum starea de spirit plotiniană (fiindcă e dificil de documentat o influență directă) a modificat arta Imperiului Tîrziu. Materia este prelucrată astfel încît să transmită acel *nous*, singura realitate și „singura rațiune de a fi a operei de artă”¹³³. El deduce de aici mai multe procedee și caracteristici de stil pe care le enumeră și le dezvoltă arta bizantină.

Dar același spirit reînvie și în estetica inspirată de Hegel și Schelling. Înțelegem că tratatul despre frumos nu a încetat să obsedeze arta modernă. Religia lui Plotin este fără ritual, fără cult, fără legătură cu cetatea, și artistul este, în locul său, cu aceeași îndreptățire ca și filozoful, preotul solitar al acestei religii. Și el „se eliberează de lucrurile pămîntești, nu se simte bine în această lume și fuge singur către cel singur”¹³⁴. El croiește drum artistului modern, asocial și revoltat. Dar acest artist este nefericit, fiindcă nu poate atrage, atît cît ar vrea, materia spre „lumea de dincolo”. Proiectul artistului este întotdeauna superior execuției, din cauza rezistenței și, în cele din urmă, a existenței materiei: „Căci frumusețea care sălășluiește în artă nu pătrunde în piatră, ci rămîne în sine, iar în piatră se încorporează doar o frumusețe mai mică, derivată din ea: dar nici această frumusețe nu se păstrează pură în ea însăși și în felul în care a dorit-o artistul, ci ea se revelă numai în măsura în care piatra a dat ascultare artei.”¹³⁵

Cu cît frumusețea pătrunde materia, cu atît ea se pierde în raport cu Frumusețea în sine. Proiectul se împotmolește și se pierde. Cum scrie Panofsky, ideile unui Rafael fără mîini au mai multă valoare decît picturile veritabilului Rafael.¹³⁶ Plotin autorizează orgoliul artistului neputincios.

Orice operă de artă face să pătrundă divinul în imagine: mai mult decît Platon, Plotin îl încurajează și chiar îl încîntă pe iconofil. Dar îl descurajează în clipa următoare, fiindcă e o întreprindere vană. Ea devine de-a dreptul absurdă cînd e vorba de a constitui o icoană a divinului: Plotin,

¹³² *Ibid.*, I, 6, 1. Vezi E. Panofsky, *Idea, op. cit.*, pp. 16 și 174.

¹³³ André Grabar, „Plotin et les origines de l'esthétique médiévale”, reluat în *Les Origines de l'esthétique médiévale*, Macula, Paris, 1992, p. 33. Grabar leagă de neoplatonism anumite trăsături ale artei bizantine: elongația membrelor, frontalizarea volumelor, descărnarea figurilor, hieratismul posturilor etc.

¹³⁴ Plotin, *Enneade*, VI, 9, 10.

¹³⁵ Plotin, *Enneade*; citat de E. Panofsky, *Idea, ed. cit.*, p. 17.

¹³⁶ Vezi E. Panofsky, *Idea, ed. cit.*, p. 17.

mai mult decît Platon, poate fi invocat de iconoclast. Estetica sa este fără „opere“. Întreprinderea nu e absurdă doar din cauza incapacității materiei, ci și, cînd e vorba de divin, din cauza incapacității formei înseși. Cu cît e mai înaltă ideea artistului, cu cît va participa mai mult la Unu, cu atît ea va urca în regiunea unde formele înseși nu mai au curs. Adevărata frumusețe e constituită de unitate, care transcende compoziția părților, de forma a ceva ce depășește forma.

Cînd spunem frumusețe, trebuie să evităm să ne gîndim la o formă determinată și să o așezăm în fața ochilor pentru a nu cădea din frumusețea însăși în lucrurile pe care le numim frumoase pentru că participă în mod obscur la frumusețe. Esența fără formă este frumoasă (...), cu atît mai frumoasă cu cît ea e despuiată de orice formă (...). Pentru inteligență, a gîndi la o anume ființă înseamnă o diminuare (...). Dacă deci e demnă de iubit nu materia, ci ființa in-formată de formă; dacă forma care este în materie vine din suflet; dacă sufletul este într-un grad mai înalt formă și este dezirabil; dacă inteligența este formă și este dezirabilă într-un grad superior, trebuie să admitem că natura primă a Frumosului nu are o formă.¹³⁷

Puech rezumă perfect acest lucru constatînd că viziunea lui Plotin, în care „amantul“ se înverșunează în căutarea „imaginii invizibile“, este în cele din urmă „o estetică a informului“. Artă abstractă contemporană se poate considera plotiniană.¹³⁸

Iată de ce, din dispreț pentru un corp supus devenirii și degradării, Plotin refuza să considere opera de artă drept reproducerea iconologică a unei anumite ființe, „idol al unui idol“, și nu a vrut niciodată să i se facă portretul. Ce părere ar fi avut despre absurdă încercare a creștinilor de a reprezenta Verbul divin însuși imitînd stilul portretelor funerare de la Fayum și al *personae*-lor romane?

IV. SUBZISTENȚA IMAGINII PĂGÎNE

Critica filozofică aducea o concepție transcendentă, și prin aceasta ne-reprezentabilă, a divinului. Ea ar fi putut alimenta o mișcare iconoclastă. Dar nu s-a întîmplat astfel. Această critică, ca și cea care va apărea mai tîrziu în mediul creștin, este savantă, elitistă. Prea savantă și elitistă, ea nu posedă mecanismele sociale care ar fi putut duce la distrugerea imaginilor.

Reprezentarea a continuat. Tipurile canonice sînt recopiate la infinit. Se poate ca valoarea lor religioasă să se fi estompat. Dar nu e sigur, pentru că în lumea antică orice imagine, chiar și cea care nu pretindea că înfă-

¹³⁷ Plotin, *Enneade*, VI, 7, 32.

¹³⁸ Vezi H.-Ch. Puech, *En quête de la gnose, op. cit.*, vol. I, p. 79. Vezi și Plotin, *Enneade*, VI, 7, 33.

țișează un zeu, era totuși încărcată de divin. Un mozaic din acelea pe care le găsim din abundență în vilele romane din Tunisia sau Aquitania poate reprezenta pești, frunze de viță și ciorchini, semne zodiacale: toate aceste imagini înalță sufletul, îl pun în prezența sacrului, cel puțin într-un climat religios. O legătură continuă reunește coșul de fructe, tritonii și măreții zei sub un cer care îi umple de divin pentru că este el însuși divin. Astfel, pe măsură ce icoana devine imposibilă în ceea ce se referă la zeu ca atare, ea se încarcă de divin reprezentând lucrurile de pe pământ. Trebuie să păstrăm în memorie și această tradiție diferită. Ea conține, așa cum vom vedea, unul din secretele artei occidentale.

Dacă zeii cetății își pierd progresiv „conținutul lor religios“, noi forme de religie preiau ștafeta și, pe măsură ce ne apropiem de mîtașia creștină, religiozitatea ciștigă în intensitate, cheamă noi imagini, iar cele vechi sînt justificate de noua teologie.

Zeul cosmic

Epinomis își propune să „dea zeilor o imagine mai frumoasă și mai exactă decît pînă acum“¹³⁹. E de ajuns să ridicăm ochii spre cer, și descoperim, formată din foc, vie, inteligentă și vizibilă, divina specie a astrilor. Vizibili, fie că sînt zei, fei că sînt imaginile acestora, „statui sfînte plăsmuite de zeii înșiși (...). Nu vom vedea nicicînd imagini sfînte care să fie mai frumoase, care să fie într-o mai mare măsură comune întregii umanități, și nici care să fie înălțate în locuri mai nobile“¹⁴⁰. Dacă aștrii sînt imagini, și nu zei, cum este probabil, ei sînt icoane naturale, nu făcute de mîna omului. Dar ei încununează ierarhia celor vii, învăluie și conferă demnitate vechilor zei care le sînt subordonați. Orice act, și în special orice act de reprezentare, dacă e inspirat de această pietate, favorizează ascensiunea sufletului și beneficiază de această ascensiune.

Poetul Manilius (secolul I a.Chr.), la începutul poemului său *Astronomia*, nu merge doar la Helicon spre a invoca Muzele; el vine și în „Templul Lumii“. Manilius este preotul său, și în jurul lui sfera imensă a universului se învîrte cu vuiet (*immenso vatem circumstrepit orbe*)¹⁴¹. Faptul că lumea este un templu devine un loc comun. Dio Chrysostomos afirmă că oferă o inițiere care nu te obligă să te închizi în strîmta capelă unde

¹³⁹ *Epinomis*, 980 a. S-a contestat faptul că acest apendice la *Legile* ar fi de Platon. El traduce ceea ce se credea, în sinul Academiei, în prima generație de discipoli. Festugière îl califică drept „evanghelie a unei religii noi“, pentru că propune zei noi.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 984 a.

¹⁴¹ Citat de A.-J. Festugière, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, Les Belles Lettres, Paris, 1950-1953, vol. II, p. 233.

sînt de obicei celebrate misterele.¹⁴² Și Plutarh: „Această lume este un templu foarte sfînt și de o măreție absolut divină.”¹⁴³

Acest sentiment traversează întreg stoicismul. Asta nu pentru că Zeul însuși este reprezentabil, ci fiindcă orice reprezentare, asemeni unui act de gîndire sau de virtute, dacă sufletul e înclinat spre înalt, dacă își simte înrudirea cu figurile supreme ale cosmosului, este în mod natural purtătoare de divin. Oricare ar fi situația pe care înțeleptul are grijă să o pună între Zeu, imaginile produse chiar de mîna zeului (aștrii) și imaginile imperfecte ale activității umane, acestea sînt respectabile. În limitele lor, ele își ating scopul. A nu le venera este o impietate.

A-l vedea pe Zeu față în față: iată dorința comună. Iustin căuta ade-văratul Zeu. El se adresase filozofilor pentru că, așa cum scrie el, „aceasta e menirea filozofiei: să cerceteze divinul”. El trece de la stoic la peripatetician, apoi la pitagorician, mereu dezamăgit. Îl urmează în cele din urmă pe un platonician, fiindcă a-l vedea pe Zeu față în față constituie „felul filozofiei lui Platon”. Fugind de oameni, el se refugiază pe malul mării ca să mediteze acolo în voie. În acel loc îl va întîlni pe omul de treabă ce-l va conduce spre Cristos.¹⁴⁴

Una din mărturiile cele mai importante ale acestei căutări religioase este *Corpus hermeticum*. El reflectă pietatea cosmică comună lui Cicero, Seneca, Filon, Epictet și are legătură atît cu religia populară cît și cu teozofia gnostică. Cum poate fi văzut Zeul? Tratatul V răspunde: Zeul devine vizibil în minunata organizare a universului precum și în om, ale cărui părți au fost create într-un scop frumos și bun, prin macrocosmos și microcosmos. „Dacă vrei deci să-l vezi pe Zeu, cercetează soarele, cercetează mersul lunii, cercetează dispunerea aștrilor (...), cercetează felul în care omul este plăsmuit în pîntecul mamei (...) și învață să cunoști cine e cel care modelează divina imagine care e omul.”¹⁴⁵ Tratatul XI reia magnific aceeași lecție: „Nu există nimic invizibil, chiar și printre cei fără corp. Intelectul devine vizibil în actul gîndirii, Zeul în actul creației.”¹⁴⁶

Gîndirea destul de confuză a ermetismului nu se decide între mai multe poziții religioase. Prima pare să fie în consonanță cu păgînismul cel mai vechi, cu animismul universal, cu sacrul difuz al lui Homer și Hesiod. Dar ea este contaminată de religia filozofică, ce tinde să pună divinul mai presus de lume. Tratatul XI îl prezintă pe Zeu ca pe o formă necorporală, un „necircumscribit” care nu cuprinde ființele decît ca gînduri cu care nu

¹⁴² Vezi *ibid.*, p. 234.

¹⁴³ Plutarh, *De tranquillitate animae*, c. 20.

¹⁴⁴ Vezi Iustin, *Dialog cu Tryfon*, III; citat de A.-J. Festugière, *La Révélation*, op. cit., vol. I, p. 11.

¹⁴⁵ Hermes Trismegistes, *Tratatul*, V, 2-6.

¹⁴⁶ *Tratatul* XI, 22.

devii asemănător decît dînd propriei gîndiri o extensie egală cu a sa.¹⁴⁷ Ne aflăm, comentează Festugière, la confluența a două curenți, „un curent idealist cu un Zeu transcendent, pur intelect «amorphos» pe care nu-l putem atinge decît prin *nous*, și un curent panteist cu un Zeu immanent, identic chiar cu lumea, la care avem acces direct prin contemplarea lumii”¹⁴⁸. Dacă aceste două poziții sînt compatibile cu imaginile, nu se întîmplă la fel și cu cea de a treia, gnosticismul, din care găsim fragmente în corpusul hermetic. În tradiția gnostică, lumea e rea, nu e creată de Zeu, care e infinit de departe. Contemplația lumii nu duce la Zeu. Zeul este *agnostos*, și nu-l putem cunoaște decît întorcîndu-ne la forul nostru interior, în sufletul nostru, care este o parte din acest Zeu rătăcită în lumea noastră. Prin rugăciune și asceză, putem obține, grație unei favori excepționale, viziunea „autoptică”.¹⁴⁹

Teurgie și magie

Mai găsim în mișcarea hermetică și o altă atitudine: magia. De astă dată, e vorba de a face să coboare în figura plăsmuită a zeului energia celui zeu a cărui imagine este. Și aici se întrepătrund religia populară și religia filozofică.

Religiei populare îi pot fi atribuite rețetele găsite în papirusurile magice grecești, care se eșalonează din secolul al IV-lea a.Chr. pînă în secolul al VII-lea p.Chr., și dintre care cele mai numeroase datează din secolele al II-lea, al III-lea și al IV-lea din era noastră.¹⁵⁰ Și, filozofic, *Asclepios* declară: „După cum Tatăl ceresc, sau, ca să-i dăm titlul suprem, Zeul, i-a creat pe zeii din cer, tot astfel omul și-a creat zeii din temple, satisfacîndu-i de vecinătatea omului.” Sau: „Vorbești de statui, o, Trismegistes? Și tot el răspunde: Da, chiar de ele, o, *Asclepios* (...), dar de statuile înzestrate cu un suflet, pline de suflu vital și de spirit, care fac lucruri atît de mari și de frumoase.”¹⁵¹

Augustin, care citează *Asclepios* în traducere latină, cunoaște aceste practici. Pentru Hermes, spune el, „idolii vizibili și tangibili sînt într-un fel corpurile zeilor. Anumite spirite, invitate să se instaleze acolo, le-au luat în stăpînire cu o anumită forță (...). Să posezi arta de a uni aceste spirite invizibile cu niște obiecte vizibile făcute din materie corporală, pentru a le transforma ca pe un corp însuflețit, în idoli dedicați și supuși

¹⁴⁷ Vezi *Tratatul*, XI, 19.

¹⁴⁸ A.-J. Festugière, *La Révélation*, op. cit., vol. II, p. 63.

¹⁴⁹ Vezi Hermes Trismegistes, *Tratatul* XII.

¹⁵⁰ Vezi A.-J. Festugière, *La Révélation*, op. cit., vol. I, pp. 283 și urm.

¹⁵¹ Hermes Trismegistes, *Asclepios*, 23-24.

acestor spirite, iată deci ce numește Hermes «a face zei»; oamenii ar fi primit această uriașă și stranie putere de a face zei¹⁵².

Gnosticismul, ramarcă Frances Yates, are nevoie de magie.¹⁵³ Gnoza pesimistă are nevoie să cunoască formulele care îi vor îngădui sufletului să îndepărteze puterea malefică a materiei, în timpul ascensiunii sale printre sfere. Gnoza optimistă panteistă caută să atragă în lucruri puterile universului binefăcător în ochii săi. Iată de ce filozofia cea mai chintesențiată nu se teme să compare aceste practici magice cu operațiile teurgice. Astfel Iamblichos: „Zei în întregime necorporali sînt uniți cu zeii sensibili care au corpuri (...), și zeii inteligibili, ca urmare a unității lor infinite, îi învăluie pe acești zei vizibili, și unii și alții susținîndu-se reciproc potrivit unei unități comune și unui singur act în același fel.”¹⁵⁴ Cu toate acestea, Iamblichos, fidel ierarhiei platoniciene, formulează rezerve și nu-l consideră pe creatorul de imagini capabil de arta demiurgică: „Plăsmuirea imaginilor este în multe privințe deosebită de arta creatorului de realități veritabile: ea nici măcar nu păstrează o analogie cu creația divină.” „Dacă un suflet privește aceste imagini ca pe niște zei, abuzul nu poate fi exprimat în cuvinte, și nici tolerat în fapt. Niciodată asupra unui asemenea suflet nu se va răsfîrînge o lumină divină.”¹⁵⁵

Proclus practica teurgia. El voia să fie „hierofantul întregii lumi”¹⁵⁶. Nu neglija pe nici un zeu, nici pe cei vechi, nici pe cei noi. Îi invoca și îi evoca. Primea în *vis* vizita lor: îi vedea deci. Imaginile divine erau astfel posibile, fiindcă nimic nu-l împiedica pe cel vizitat să reproducă aceste imagini, tot astfel cum o statuie foarte răspîndită a Fecioarei a fost creată după indicațiile Bernadettei din Lourdes. Dar Proclus, pe care viața sa saturată de miraculos nu-l oprea să fie un gînditor foarte abstract, are o teorie care dă seama de vizibilitatea și invizibilitatea divină. Zeii sînt imateriali, deci invizibili. Vizibilitatea vine de la noi, din corpul nostru. Există niște medieri luminoase între sufletele noastre, purificate așa cum se cuvine prin asceză și teurgie, și corpurile noastre terestre, care introduc sufletul în cosmos. Sufletele își dăruiesc ceea ce primesc de la zei, suscitînd în ele însele figurile grație cărora ele vizualizează puterile invizibile. Această reprezentare este opera imaginației (*phantasia*).

Phantasia este o sensibilitate dinlăuntru, care elaborează activ schemele și figurile, și care se distinge de sensibilitatea care vine din afară, pasiv, și se împarte după organele simțurilor. Lapidar, Proclus își rezumă poziția:

¹⁵² Augustin, *Civitas Dei*, VIII, xxiii.

¹⁵³ Vezi Frances Yates, *Giordano Bruno*, Dervy-Livres, Paris, 1988, p. 65.

¹⁵⁴ Iamblichos, *De mysteriis*, I, 19-20.

¹⁵⁵ *Ibid.*, III, 28 și 29.

¹⁵⁶ *Vie de Proclus*, citată de Jean Trouillard, *La Mystagogie de Proclus*, Les Belles Lettres, Paris, 1982, p. 34.

„Nici un zeu nu are o figură. Fiindcă figura nu este în el, ci pleacă din el, pentru că cel care vede e incapabil să vadă fără figură pe cel fără figură (*amorphoton*), dar îl zărește printr-o figură (*morphotikos*) potrivit naturii sale de vizionar.“ Noi nu vedem, ca să vorbim asemeni lui Kant, „zeul în sine“. Impunem fenomenului forma înțelegerii noastre.¹⁵⁷

La sfârșitul Antichității, se constată prin multiple canale o aspirație de a reînnoia legătura cu divinul. Familiaritatea imediată a artei clasice, când zeii cetății locuiau în mod spontan cu oamenii, fusese pierdută de mai multe secole. Filozofia contribuise din plin la această îndepărtare. Din toate părțile, prin practicile cele mai îndoielnice ale vrăjitoriei populare, ca și prin speculațiile filozofiei neoplatoniciene, se încerca o reînnoire a firelor. Se făceau eforturi și în această mișcare intermediară, nici foarte sigură, nici foarte coerentă, despre care aduce mărturie *Corpus hermeticus*. Toate acestea fac parte, vor spune Sfinții Părinți, din *preparatio evangelica* a lumii păgâne. Dovadă e arta, care ni-i arată pe Mithra, Attis, Isis, Artemis din Efes și alți hierofanți ai diferitelor credințe. Privirile, îndreptate spre spectator, strălucesc oglindind misterele și viziunile inițiatice. Posturile sînt cele ale contemplației.

În momentul redescoperirii acestei literaturi și a acestei arte, în prima Renaștere, se va face joncțiunea între zeul cosmic și arta occidentală. Energiile naturale considerate bune, canalizate magic, vor fi captate nu de filozof și de teolog (deși Ficino și Pico practică discret magia naturală), ci de artist. Imaginile zeilor, conservate într-o formă barbarizată de-a lungul întregului Ev Mediu, sînt reinvestite cu puteri noi. Ducele Borso d'Este, în palatul din Schifanoia, dă ordin să se picteze pe pereții unei săli, pe o bandă inferioară, scene animate de la curtea din Ferrara, și deasupra, dominîndu-le și ordonîndu-le, cei treizeci și șase de decani eşalonați de-a lungul zodiacului: aceste figuri mari și stranii, sub frumoasele lor veșminte moderne, sînt zeii hermetici identificați ca demoni de sfîntul Augustin. În opinia lui Frances Yates, „magii operaționali din Renaștere au fost artiști ca Donatello și Michelangelo, care au știut, grație artei lor, să imprime statuilor viața divină“¹⁵⁸.

Zeul politic

În onoarea lui Demetrios Poliorcetul, atenienii cîntă în anul 290 a.Chr. imnul următor: „Ceilalți zei sînt departe, sau nu au urechi, sau nu există,

¹⁵⁷ Vezi Proclus, *In rem publicam*, I, 40, 1-4; citat de J. Trouillard, *La Mystagogie*, op. cit., p. 42.

¹⁵⁸ Fr. Yates, *Giordano Bruno*, op. cit., p. 132.

sau nu dau nici o atenție nevoilor noastre; pe tine, Demetrios, te vedem aici, nu din lemn sau din piatră, ci cu adevărat prezent.”¹⁵⁹

Spre sfârșitul Imperiului roman, există în toate cetățile Imperiului o icoană care încarnează indiscutabil și oficial un zeu: statuia împăratului. Figura sa nu e simbolică: sînt reproduse chiar trăsăturile individuale ale zeului. *Persona* sa este prezentă prin această imagine investită cu puterile sale. După cum în administrația napoleoniană prefectul era reprezentantul statului, iar la liturghie preotul îl reprezintă pe Cristos, statuia, reprezentantă legală a împăratului, primește în locul său onorurile divine. Divinul Augustus este prezent în statuia în fața căreia supusul Imperiului aduce sacrificii.

De mii de ani, regele e considerat în Egipt ca fiind zeul însuși, iar în Mesopotamia ca vicarul său. În Grecia, introducerea cultului regal are loc înaintea domniei lui Alexandru. Clearh va instaura în Heracleea Pontică o tiranie greco-barbară. El se proclamă fiul lui Zeus, se înconjoară de un ceremonial liturgic, pretinde supușilor săi proskyneza. Filip al II-lea, într-o procesiune, cere ca statuia sa să fie purtată în urma celor doisprezece zei. Alexandru întemeiază cultul. El dobîndește la oracolul din Siwah certitudinea că este fiul lui Amon. Își compară marșul triumfal în Asia cu cel al lui Dionysos. El adaptează ceremonialul cvasidivin al Ahemenizilor și impune proskyneza tovarășilor săi.

Fundamentul teologic exista în Grecia și putea fi dezvoltat potrivit voinei suveranului: ideea de *daimon*, de *tyche* („soartă”), de suflu divin care inspiră și protejează pe fiecare individ; cultul morților, al imaginilor ancestrale; cultul eroului, care a înfăptuit lucruri supraomenești și este primit în preajma zeilor după moarte, în special al eroului fondator, cu alte cuvinte, creator al unui nou grup uman, al unei noi cetăți.

În monarhiile elenistice, fundamentul negrecesc preexista, fiind adesea mai simplu și ușor de exploatat. În Egipt, regele lagid este succesorul faraonului, și cultul său este practicat de indigeni după riturile tradiționale. Dar pentru toți supușii, inclusiv greci, vin să se adauge noi culte, celebrate în limba greacă și asupra cărora veghează administrația. Ptolemeu al II-lea Filadelful organizează la Alexandria cultul lui Alexandru. El îi adaugă cultul tatălui său Soter (Mintuitorul), apoi al surorii-soției sale Arsinoe. După moartea sa, aceasta este divinizată. Ea are un templu în noma arsinoită, la Crocodilopolis, unde cultul ei e asociat cu al lui Adonis, pentru care se cultivă florile preferate ale acestui zeu al vegetației.

Suveranii lagizi își iau porecla de Soter, Evergetul, Epifanes, Theos. Cînd Cleopatra i se alătură lui Antonius la Tarsa, e Afrodita care vine să

¹⁵⁹ Citat de Pierre Levêque, *Le Monde hellénistique*, Armand Collin, Paris, 1969, p. 169.

petreacă la Dionysos. Triumvirul își ia porecla de Noul Dionysos și intră în Alexandria încoronat cu iederă și purtând un tîrs. În ajunul înfrîngerii sale, la miezul nopții, s-a auzit trecînd în cer cortegiul bahic, cu strigătele de Evoe, tropotul satirilor și tot felul de instrumente. Apoi vacarmul a încetat brusc. „Cei care au interpretat semnul, povestește Plutarh, spuneau că zeul pe care Antonius îl imitase și prin ale cărui practici se comportase în viață, aici îl părăsește.”¹⁶⁰

Seleucizii suprapun, peste culte preelenice extrem de variate, un cult al statului uniform, cu circumscripții calchiate pe circumscripțiile administrative și cu un cler special.

La Roma, inițiatorul a fost Augustus. Instruit de experiența lui Cezar, și mai ales a lui Antonius, el a procedat cu prudență. Ca preot, *pontifex maximus*, împăratul apare ca stăpîn al vieții religioase, intermediar între stat și zei. Numele său — Augustus —, împrumutat din vechiul vocabular religios, îi garantează pietatea, care asigură poporului roman bunăvoința cerului. Victorios, și predestinat victoriei, el o divinizează ca Victoria Augusti, și ea devine transmisibilă de la un împărat la altul. Virtuțile sale intră la rîndul lor în sfera celebrării religioase: *pius, justus, clemens, conservator* (al statului), *pater patriae, felix*. „Cînd chipul tău, îi scrie Horațiu lui Augustus, asemeni chipului primăverii, va străluci asupra poporului, zilele vor fi mai blînde și soarele mai bun.”

Augustus menajează susceptibilitățile romane. În timp ce în Orient cultul este adresat împăratului direct ca zeu, în provinciile occidentale se face o distincție între persoana fizică a principelui și *genius*-ul său, astfel încît devoțiunea supușilor se adresează acestuia din urmă. Progresiv, aceste distincții s-au estompat. Caligula pretinde să fie zeificat în timpul vieții. Domițian cere să fie numit *dominus* și *deus*; Aurelian, *deus* și *dominus natus* — ceea ce postulează un cult personal închinat zeului viu. Mișcarea se accelerează pînă în Imperiul Tîrziu.

În același timp se construiește o teologie imperială: împăratul este delegatul Zeului suprem, mai exact o replică terestră a soarelui, care, deasupra celorlalți aștri și prin intermediul lor, guvernează universul fizic. Nero e reprezentat încununat cu coroana de raze, care exprimă această consubstanțialitate cu soarele. Hadrian și Commodus vor face la fel. Împăratul are puteri depline. El este *nomos empsychos*, „legea vie”. Tot ce are legătură cu el este *sacer*, palatul, camera, veșmintele sale. Imaginile lui au capul înconjurat cu un nimb. În fața sa se practică *adoratio*. El ține în mînă globul, simbol al puterii cosmice. Toate acestea, cu o minimă adaptare, au trecut la împăratul creștin. S-a suprimat paternitatea divină

¹⁶⁰ Plutarh, *Viața lui Antoniu*, LXXV, vezi Plutarh, *Vieți paralele*, IV, trad. N. I. Barbu, Editura Științifică, București, 1969, p. 590.

prea precisă. Dar Constantin a rămas alesul lui Dumnezeu, reprezentantul său, beneficiarul energiilor și revelațiilor sale. El poartă titlul de *divus*, înainte, ca și după convertirea sa.

Cultul imperial modifică în profunzime vechea religie. Mai întâi, într-o lume diversificată și liberă, el introduce un element de unificare și de obligativitate. Există, de acum înainte, o religie de stat. Apoi, el modifică reprezentările religioase și reorganizează pe un plan nou reprezentările pe care s-a construit și cărora le-a cerut legitimitatea sa. Lumea divină este înfățișată după modelul monarhiei imperiale. Puterea regală este media-toare între zei și oameni. Împăratul este al doilea Zeu pe care Zeul transcendent îl folosește ca să conducă lumea. El este, după autorii de panegirice, demiurgul platonician care răspindește asupra lumii legile pe care le contemplă în modelul divin. Păgânismul se sistematizează sub influența ideologiei imperiale: un Zeu transcendent, dincolo de ceilalți zei; un al doilea Zeu organizator; în sfârșit, o putere divină care asigură pretutindeni continuitatea divinului și îi leagă reciproc pe toți intermediarii. Logica monarhică induce și în-formează o logică monoteistă. Ea este în consonanță cu teologia lui Plotin: Unul, zeul transcendent, Gândirea, zeul mediator, Sufletul, care răspindește divinul la toate nivelurile realității. Ea este în consonanță și cu teologia creștină a lui Origen și Eusebiu: Dumnezeu Tatăl, transcendent, Logosul care creează și conduce lumea prin Spirit.

Creștinismul, constând în venirea pe pământ a unui Mesia regal, nu putea evita întâlnirea cu cultul imperial. El i-a considerat pe împărații romani alternativ ca pe niște reprezentanți ai lui Dumnezeu pe pământ și ca pe niște oameni devotați lui Satan sau Anticriști. Pe de o parte, primii creștini se roagă pentru împărat, pentru că orice putere vine de la Dumnezeu și pentru că este, fie el Nero sau Caligula, apărătorul cetății. Pe de altă parte, ei refuză să aducă sacrificii în fața imaginii sale, lucru care pare scandalos și inadmisibil. De vreme ce, remarcă Celsus, creștinii, deși afirmă că sînt străini de lume, trăiesc în această lume și profită de ordinea socială și politică, ei trebuie să plătească un just tribut de onoare împăraților care veghează la această ordine. „Creștinii trebuie să se achite de toate îndatoririle vieții pînă ce se vor fi dezlegat de legăturile care îi unesc cu ea; altminteri, ei ar părea deosebit de ingrați față de aceste ființe superioare, fiindcă e nedrept să profite de bunurile de care dispun și să nu le onoreze în schimb.”¹⁶¹

Statuia imperială, concentrînd autoritar religia populară și filozofică în jurul zeului terestru, încarnînd ordinea lumii stoice, demiurgul sau *nous*-ul platonician, nu poate fi contestată fără un atentat la normele antice pe care se bazează universul, fără o subminare a „adevărului logos”, a vechii tradiții, cum spune tot Celsus.

¹⁶¹ Celsus, *Contra creștinilor*, 66.

Asta îi face pe creștini să-și accentueze înstrăinarea de această lume. Ei refuză ritul imperial, care este în ochii păgînilor civism pur, văzînd în el voința împăratului de a acapara un domeniu care nu-i aparține decît lui Cristos, singurul Domn al creației.¹⁶² Iată de ce apocaliptica creștină face din împărat un Anti-Mesia prin excelență. Ea se mulează apoi ușor în tiparul apocalipticii iudaice, cu deosebirea că în aceasta din urmă opoziția se stabilește între dușmanul prezent al lui Iahve și viitorul Mesia, în vreme ce în prima, opoziția apare între Mesia care a venit deja și falsul mesia diabolic care vrea să-i ia locul.

De fapt, cele două personaje poartă aceleași nume: Domnul, Mîntuitorul. Trebuie deci ca teologia să precizeze ce ține de această lume și ce ține de cealaltă, diferența între *soteria* terestră, în care seducătorul detur-nează în favoarea sa economia divină, și *soteria* lui Cristos, adevăratul Mîntuitor, singurul Dumnezeu. Deși apologetii încearcă să arate, cu argumente solide, că creștinii sînt buni cetățeni, apocaliptica creștină, după cea iudaică, îl împinge pe împărat de partea prințului acestei lumi. Zeul interesant, pentru că este dușmanul vizibil al lui Mesia și pentru că rezumă panteonul păgîn, îl atrage pe acesta de partea demonilor.

Or, la începutul secolului al IV-lea, împăratul devine creștin. Constantin aștepta de la convertirea sa avantaje politice. El se gîdea să refacă unitatea spirituală a Imperiului pe baza religiei al cărei dinamism părea irezistibil. Îl imita astfel pe principalul său rival, împăratul sasanid, care instituisese mazdeismul ca religie națională. Nu avea desigur intenția să cedeze nici cea mai mică parte din puterea sa. El rămîne *divus*: pur și simplu și-a schimbat patronajul divin. Conservă ceremonialul de curte moștenit de la Dioclețian și adaptează ideologia imperială. Devine un dublet al lui Mesia triumfător. Cristos este conceput ca un împărat transcendent înconjurat de curtea celestă și mediator între Dumnezeu și oameni, iar împăratul ca un alt Cristos, încarnare a Logosului. Ierarhia și hieratismul neoplatoniciene în maniera lui Proclus impregnează teologia politică creștină și reapar la Areopagit. Noua religie imperială, în continuitate cu doctrina, este în continuitate și cu practica restrictivă a fostului cult imperial: împăratul are datoria de a impune religia. El este responsabil de salvarea temporală a supușilor săi: devine acum răspunzător de salvarea lor spirituală. Teologii săi de curte merg pînă la a-i atribui un fel de putere episcopală extinsă la întregul Imperiu. El ia inițiativa conciliilor, le anunță problemele dogmatice care trebuie tratate, ajută la stabilirea unanimității, își exprimă părerile ca teolog. Biserica nu vede nici un inconvenient în păstrarea formulelor cultului imperial.¹⁶³

¹⁶² Vezi R. Minnerath, *Les Chrétiens et le Monde*, Gabalda, Paris, 1973, p. 204.

¹⁶³ Vezi Henri-Irénée Marrou, *Nouvelle Histoire de l'Église*, Ed. du Seuil, Paris, 1963, vol. I, p. 104.

Supunerea bruscă a Anticristului față de Cristos, promovarea împăratului „în rîndul apostolilor“ (*isapostolos*) reprezintă pentru Biserică în același timp o victorie providențială, dar și un pericol de care-și va da repede seama și pe care va încerca să-l înlăture timp de secole. Cînd va fi răsturnat vechile imagini ale zeilor pe tot cuprinsul Imperiului (inclusiv, în Senat, antica statuie a Victoriei), ea va trebui să accepte statuia gigantică a împăratului, singura imagine care mai supraviețuia din Antichitatea păgînă. Această imagine este ambiguă, pentru că nu a fost niciodată purificată de prestigiul său păgîn și pentru că seamănă tulburător de mult cu statuia lui Cristos. Este o imagine „individuată“, „prozopică“, „hipostatică“ (personală), mai mult decît oricare altă imagine divină. Ea este mai aproape de prototipul său decît este imaginea lui Cristos, al cărei prototip fizic s-a pierdut. Împăratul, în pretenția sa de a fi vicarul lui Cristos, devine el însuși imaginea vie a acestuia, mai aproape de model decît orice portret și, ca să reluăm cuvintele vechiului imn atenian, „aici chiar, nu din lemn sau din piatră, prezent cu adevărat“. Cînd a izbucnit, conflictul a fost mortal. În acel moment, imaginea împăratului s-a dedublat din nou și Anticristul, fiara Babilonului, s-a profilat în spatele vicarului lui Cristos.

Formele de supraviețuire ale imaginii păgîne divine — panteiste, magice, politice — au avut, sub regimul creștin, destine diferite. Zeul politic s-a estompat pe măsură ce murea ideea de imperiu. Exaltările baroce ale principelui împrumută ceva din imaginea imperială, dar nu mai sînt luate literal: metafora, aluzia retrospectivă, diferența de natură sînt recunoscute ca atare. Teurgia și magia au avut epoca lor de glorie în Renașterea timpurie, dar și atunci au fost domesticite prin joc, aluzie erudită, reducere la valoarea de artă. Ele renasc cu mai multă seriozitate în epoca contemporană, în simbolism, suprarealism și în alte școli. Ele profită de uitarea disciplinelor și dogmei creștine. În schimb, ideea că Dumnezeu este vizibil pretutindeni în lume pentru că se află pretutindeni s-a încetățenit într-o mare parte a ariei — și erei — creștine. Acest lucru s-a întîmplat printr-o transpunere teologică extrem de complexă pe care trebuie să o descriu în cele ce urmează. Această idee așază în continuitate arta sacră păgînă și creștină, precum și arta profană, și face ca, în ochii Occidentului, cel puțin, să nu mai existe decît o singură artă.

Interdictul biblic

I. INTERDICTUL TOREI

Textele

Două teme se întrepătrund în Vechiul Testament: interdicția absolută a imaginilor și afirmația că există imagini ale lui Dumnezeu. Afirmația apare în textul biblic (în primul capitol al Genezei), înaintea interdicției din Exod și Deuteronom.

Să începem cu interdicția și să o cităm pe cea mai solemnă: „Să nu-ți faci chip cioplit, nici vreo înfățișare a lucrurilor cari sînt sus în ceruri, sau jos pe pămînt (...). Să nu te închini înaintea lor, și să nu le slujești: căci Eu, Domnul, Dumnezeuul tău, sînt un Dumnezeu gelos, care pedepsește nelegiuirea părinților în copii pînă la al treilea și la al patrulea neam al celor ce Mă urăsc, și Mă îndur pînă la al miilea neam de cei ce Mă iubesc și păzesc poruncile mele“ (Exodul, 22, 4-6).

Aceasta este a doua din cele „zece porunci“ ale Legămîntului propus poporului lui Israel. Ea se analizează astfel: Dumnezeu este un Dumnezeu gelos care, netolerînd ca poporul său să aibă „alți dumnezei înaintea sa“, interzice imaginile și cultul lor. Prin urmare, el proscribe orice reprezentare, fie a celor ce se află în cer — zeii —, fie a celor de pe pămînt. Chiar și o imagine obținută întîmplător este inacceptabilă: „Dacă-Mi vei ridica un altar de piatră, să nu-l zidești din pietre cioplite; căci cum îți vei pune dalta în piatră, o vei pîngări.“¹

De-abia fusese pecetluit Legămîntul, că poporul l-a și încălcat, și tocmai în acest punct. Poporul i-a cerut lui Aaron: „Haide! fă-ne un dumnezeu care să meargă înaintea noastră.“ Atunci acesta „a luat /aurul/ din mîinile lor, a bătut aurul cu dalta, și a făcut un vițel turnat. Și ei au zis: «Israele! iată dumnezeul tău, care te-a scos din țara Egiptului!»“². Cum se vede, poporul nu l-a renegat de fapt pe Dumnezeu, și nici nu l-a schimbat. El a vrut doar să aibă o imagine care să-l facă pe Dumnezeu vizibil și sesizabil. Dar Dumnezeu interpretează această sechestrare a Sa care e confecționarea imaginii ca pe o apostazie. El se pregătește să-și nemi-

¹ Exodul, 22, 25.

² Exodul, 32, 1-4.

cească poporul și să-și facă altul. Acceptă totuși rugămintea lui Moise și primește să restabilească Legământul, nu fără ca o importantă parte a comunității — trei mii de oameni într-o zi — să fie trecută prin sabie.³

În Levitic, enumerînd condițiile binecuvîntărilor pe care le va revărsa asupra poporului lui Israel, Dumnezeu cere în primul rînd: „Să nu vă faceți idoli, să nu vă ridicați nici chip cioplit, nici stîlp de aducere aminte; să nu puneți în țara voastră nici o piatră împodobită cu chipuri, ca să vă închinați înaintea ei; căci eu sînt Domnul, Dumnezeul vostru.”⁴

Deuteronomul, prin vocea lui Moise, mai precizează: „(...) vegheați cu luare aminte asupra sufletelor voastre, ca nu cumva să vă stricați, și să vă faceți un chip cioplit, sau o înfățișare a vreunui idol, sub chipul vreunui om sau chipul vreunei femei, sau chipul vreunui dobitoc de pe pămînt, sau chipul vreunei păsări care zboară în ceruri, sau chipul vreunui dobitoc care se tirăște pe pămînt, sau chipul vreunui pește care trăiește în apele dedesubtul pămîntului.”⁵ Precauția împotriva idolatriei merge dincolo de imaginile plămuite și cuprinde și imaginile naturale. Grecii consideraseră că adorarea aștrilor era mai pură, pentru că aceștia erau divini sau foarte aproape de divin. Dar iată ce spune Moise: „Veghează asupra sufletului tău, ca nu cumva, ridicîndu-ți ochii spre cer, și văzînd soarele, luna și stelele, toată oștirea cerurilor, să fii tîrît să te închini înaintea lor și să le slujești: căci acestea sînt lucruri pe cari Domnul, Dumnezeul tău, le-a făcut și le-a împărțit ca să slujească tuturor popoarelor, sub cerul întreg. Dar pe voi, Domnul v-a luat, și v-a scos din cuptorul de fer al Egiptului, ca să-I fiți un popor pus deoparte, cum sînteți azi.”⁶

Porunca mai este amintită în Deuteronom, 5, 8, și amintirea încălcării sale în 9, 12. Cu puțin înainte de moarte, Moise le-a dat căpeteniilor de triburi următoarea învățătură: după ce vor fi trecut Iordanul și vor fi intrat pe Pămîntul făgăduinței, Legea să fie săpată pe niște pietre mari, pe muntele Ebal. Apoi, pe același munte, Ruben, Gad, Așer, Zabulon, Dan și Neftali să rostească mai multe blesteme. Primul, spus cu glas tare întregului Israel, sună astfel: „Blestemat fie omul care va face un chip cioplit sau un chip turnat, căci este o uriciune înaintea Domnului, un lucru ieșit din mîini de meșter, și care-l va pune într-un loc ascuns!” Și tot poporul o să răspundă: „Amin.”⁷

Prohibiția se extinde la imaginile popoarelor cucerite de evrei: „Să nu te închini înaintea dumnezeilor lor, și să nu le slujești; să nu te iei după popoarele acestea, în purtarea lor, ci să le nimicești cu desăvîrșire, și să

³ Vezi Exodul, 32, 28.

⁴ Levitic, 26, 1.

⁵ Deuteronom, 4, 15-18.

⁶ Deuteronom, 4, 19-20.

⁷ Deuteronom, 27, 15.

le dărîmi capîştele.⁸ „Să nu cumva să faci legămînt cu locuitorii ţării unde ai să intri, ca să nu fie o cursă pentru tine, dacă vor locui în mijlocul tău. Dimpotrivă, să le dărîmaţi altarele, să le sfărîmaţi stîlpii idoleşti şi să le trîntiţi la pămînt idolii. (...) căci Domnul se numeşte gelos, este un Dumnezeu gelos.”⁹

Conceptul de idolatrie

Scopul acestor dispoziţii ale Legii este de a apăra poporul ales de Dumnezeu împotriva idolatriei. Acest cuvînt necesită cîteva lămuriri, care vor fi de folos în cele ce urmează, fiindcă el nu are sens în tradiţia greco-romană. *Eidolon latreia*: „cultul idolilor”. Ce se înţelege prin „cult” şi prin „idol”? Prin „cult” (*latreia*), autorii profani, de la Platon la Lucian, Scriptură şi Sfinţii Părinţi desemnează serviciul divin. Omagiul cultural adus idolilor, ca şi omagiul suveran şi absolut adus singurului Dumnezeu adevărat sînt în egală măsură exprimate prin cuvîntul „latrie”. Totuşi, cuvîntul compus „idolatrie” nu se întîlneşte decît în Noul Testament.¹⁰

Definiţia „idolului” (*eidolon*) este mai puţin clară. Cuvîntul grec (din *Septuaginta*) traduce treizeci de nume ebraice diferite. Sensul literal al acestor nume lămureşte sensul pe care evreii i-l dădeau acestui lucru: *'ă ven*, „vanitate”, „neant”, „minciună”, „nelegiuire”; *gillulim*, interpretat cînd prin „trunchiuri de arbori”, cînd prin „pietre rotunjite” şi, după rabini, prin „gunoarie” şi „excremente”; *hevel*, „suflu”, „lucru van”; *kezavim*, „minciuni”; *to-êvah*, „abominaţie”. O altă serie de denumiri se referă mai puţin la aspectul moral, cît la descrierea materială a idolului: *terafim*, „amulete portative” (interzise prin Lege); *tavnit*, „imagini de fiinţe vii” (de asemenea prohibite); *semel*, „statuie”, „obiect sculptat”; *massekah*, „metal topit”.

Biblia nu recunoaşte nici unuia din aceste obiecte o natură divină, şi Isaia subliniază că dumnezeii popoarelor nu sînt dumnezei, ci „lucrări făcute de mîinile omului, de lemn şi de piatră”¹¹. Totuşi, uzul a dat cuvîntului „idol” o definiţie stabilă şi precisă; el este imaginea, statuia sau simbolul unei divinităţi false. Trebuie insistat asupra adjectivului „fals”, fiindcă altfel termenul îşi pierde caracterul specific şi înseamnă doar imagine. El ar fi atunci sinonim cu *eikon*, *omoïoma*, *semeion*, *imago*, *species*. În adevăratul său sens, „idol” implică reprezentarea unei divinităţi false

⁸ Exodul, 23, 24.

⁹ Exodul, 34, 12-14.

¹⁰ Vezi *Dictionnaire de théologie catholique*, S.V. „idolatrie”.

¹¹ Isaia, 37, 19.

căreia i se închină cultul rezervat adevăratului Dumnezeu. Așa îl înțeleg Părinții Bisericii. Pentru Grigore din Nazianz, el este un „transfer al cinstirii datorate creatorului asupra creaturii“. Origene este și mai precis. El distinge între „imagine“ (*eikon*), reprezentare veridică a unui lucru existent, și „idol“ (*eidolon*), reprezentare falsă a ceea ce nu există.¹²

Textele biblice vizează direct idolatria populară care confundă zeul și idolul. Astfel, imaginea era adusă pe câmpul de luptă și împărțea soarta armatei. Pausanias vorbește despre imaginile înlănțuite, pentru a-l reține pe zeu, și despre imaginile maltratate, când acesta trebuia pedepsit.¹³ Totuși, teologii păgînismului se ferec de această confuzie: idolul nu e decît imaginea, reprezentarea divinității. Cultul și cinstirea nu merg, pledează ei, spre imagine, ci spre divinitatea a cărei imagine este (acest argument va fi reluat de iconodulii creștini). Cu toate acestea, ei admit că zeii locuiesc în statui prin *pneuma* lor și această locuire le face venerabile și binefăcătoare. De exemplu Plotin:

Vechii înțelepți care au vrut să-i facă pe zei prezenți construind temple și statui îmi par a fi intuit bine natura universului; ei au înțeles că este întotdeauna ușor să atragi sufletul universal, dar că e și mai ușor să-l reții construind un obiect conceput să-i sufere influența și să-i primească participarea. Or, reprezentarea în imagini a unui lucru este întotdeauna gata să sufere influența modelului său, ca o oglindă capabilă să-i surprindă aparența.¹⁴

Imaginile naturii sînt în continuitate cu „rațiunile“ superioare, ca și imaginile făcute de om.

Creștinii au răspuns la această pledoarie a teologiei păgîne. Sfîntul Toma, care urmează în această „chestiune“ *Civitas Dei*, își rezumă poziția prin acest citat din Augustin: „Este superstițios (adică idolatru) tot ce a fost instituit de oameni în legătură cu plăsmuirea și cu cultul idolilor sau în scopul cinstirii ca Dumnezeu a creaturii sau a vreunei părți din creație.“¹⁵ Și mai departe, el precizează: „Păgînii obișnuiau în general să folosească imagini în cultul închinat creaturilor. Iată de ce termenul de idolatrie a ajuns să desemneze orice cult al unei creaturi, chiar dacă el nu implica imagini.“¹⁶ Creștinii, chiar dacă recunosc distincțiile făcute de Varro între teologia mitologică, naturală și civilă, impută idolatriei formele savante și simbolice ale cultelor păgîne. Prin aceasta ei respectă To-

¹² Vezi Origene, *Omiliile despre Exod*, 8.

¹³ Am văzut, în marele templu din Taipei, statui făcînd penitență, cu fața la perete, atît de dezamăgitoare fusese eficiența lor.

¹⁴ Plotin, *Enneade*, III, 3, 11.

¹⁵ Toma d'Aquino, *Summa theologiae*, II a IIae, q. 94, art. 1.

¹⁶ *Ibid.*

ra, care rămîne în afara acestor distincții. Este idolatru orice cult care nu se adresează singurului Dumnezeu adevărat, Dumnezeului gelos.

Idolatria în Israel

Pornind de la interdicte, istoria Israelului este jalonată de transgresiunea lor. La cîteva săptămîni după Legămîntul de pe muntele Sinai: vișelul de aur. La ieșirea din deșert, patruzeci de ani mai tîrziu, poporul trădează din nou: Israel, împins de fetele lui Moab, „s-a închinat pînă la pămînt înaintea dumnezeilor lor“; „Israel s-a alipit de Baal-Peor“. Rău a făcut: „Domnul a zis lui Moise: «Stringe pe toate căpeteniile poporului, și spînzură pe cei vinovați înaintea Domnului în fața soarelui, pentru ca să se întoarcă de la Israel mînia aprinsă a Domnului»“. Un preot numit Fienas străpunge cu sulita un bărbat evreu și o femeie madianită care se închinaseră lui Baal-Peor. Dumnezeu iartă de dragul acestui preot, datorită „rîvnii pe care a avut-o pentru Mine“. Dar douăzeci și patru de mii de bărbați și femei muriseră deja.¹⁷

În timpul Judecătorilor, noi prosternări în fața lui Baal, Astarot, și noi pedepse. Solomon, după obiceiul femeilor sale, îi „slujește“ pe Astarteea, zeița Sidonienilor, și Moloc, idolul Amoniților. Drept pedeapsă pentru aceste crime, Dumnezeu hotărăște dezbinarea împărăției. În regatul lui Iuda, idolatria reapare neîncetat, tolerată și chiar introdusă de regi. La fel se întîmplă și în regatul lui Israel, unde ea culminează cu necredinciosul Ahab, care îngăduie să se instaureze un cult oficial închinat lui Baal, cu un întreg cler, pe care Ilie sfîrșește prin a-l ucide în pîrîul Chison. În mai multe rînduri, unii copii au fost sacrificați lui Moloc. În realitate, nu putem vorbi de o repudiere formală a cultului adevăratului Dumnezeu, ci de un amestec al acestui cult cu niște culte idolatre. Iahve rămîne Dumnezeu legitim al Israelului. Dar i se adaugă, din entuziasm sau din interes, alți zei. În numele teofore iudaice, nu sînt menționate divinități străine. Pînă și necredinciosul Ahab dă copiilor săi nume în componența cărora intră numele lui Iahve.

Captivitatea pare să purifice definitiv Israelul. Nici Ezra, nici Agheu, nici Neemia, nici Maleahi nu rostesc nume de idoli. Interdicțiile sînt aplicate pînă la rigorism: orice imagine de ființă vie, chiar și un simplu motiv ornamental, este proscrisă sever. Este interzis să te apleci în fața unei statui pămîntului ca să bei, să ridici un obiect căzut, să-ți scoți un spin din picior.

¹⁷ Vezi Numeri, 25, 1-13.

Tentația revine sub o altă formă după victoria lui Alexandru, ca atracție pentru civilizația elenă. Iason, care cumpărase de la Antioch Epifanul funcțiile de mare preot, a făcut tot ce a putut ca să-și elenizeze compatrioții. A fost vremea în care evreii mergeau goi în palestre. În anul 145 a.Chr. a fost ridicat un altar păgîn chiar în Templu, consacrat lui Jupiter Olimpianul. Atunci a izbucnit revolta macabeilor. Dar chiar și printre soldații lui Iuda Macabeul erau unii, uciși în bătălia de la Odollam, care purtau sub tunică „obiecte (*terafim*) consacrate idolilor din Jamnia, pe care Legea îi interzice evreilor. Fu astfel limpede pentru toți că aceasta era pricina pentru care căzuseră acești soldați”¹⁸.

Regele Irod, apărat de romani, a pus să se ridice în orașele evreiești temple consacrate cultului împăratului. El a reconstruit superb Templul. „Credincioșii, scrie Mommsen, i-au reproșat lui Irod că a adăugat monumentului un vultur de aur mult mai mult decît faptul că a ordonat masacrul atîtor oameni; a urmat o revoltă populară a cărui victimă a fost vulturul, dar care a costat viața evreilor pioși care l-au smuls.”¹⁹

Polemica

De-a lungul aceleiași perioade, profeții înfierează practicile idolatre. Nu am să citez decît pe ultimul martor biblic, deuterocanonica Carte a Înțelepciunii. Ea este interesantă pentru că are ca autor un evreu elenizat, care trăia în Alexandria poate pe la mijlocul secolului I î.e.n. și care nu era străin de filozofie și nici de ultimele evoluții ale religiei antice. El scrie în limba greacă. Pasajele despre idolatrie se înscriu într-o lungă antiteză între soarta rezervată de Dumnezeu Israelului și soarta rezervată Egiptului. Idolatri, egiptenii adorau „reptile fără minte și dobitoace scîrboase”: crocodili și scarabei. Dumnezeu le-a trimis alte dobitoace fără minte (lăcuste, broaște) „ca să-i învețe că ești pedepsit după cum ai păcătuit”.

Oamenii „nu au fost capabili să-l recunoască pe Cel care este și nu l-au recunoscut pe Artizan cînd i-au privit operele”. Aici, autorul introduce o notă greacă: pînă acum Biblia slăvea măreția și puterea lui Dumnezeu în creația sa — dar nu frumusețea acesteia, considerată ca o operă de artă. „Ei au privit ca pe niște dumnezei stăpîni ai lumii bolta înstelată, valul năvalnic sau flăcările Cerului! Dacă, fermecați de frumusețea lor, au văzut în ei niște zei, e timpul să afle în ce măsură Stăpînul lor le este superior, fiindcă el este însuși autorul frumuseții care le-a creat.” Iată deci condam-

¹⁸ 2 Macabei, 12, 10.

¹⁹ Theodor Mommsen, *Histoire romaine*, Robert Laffont, Paris, col. Bouquins, 1985, vol. II, p. 854 (trad. rom. Joachim Nicolaus, *Istoria romană*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1987, 1988).

nate cultele astrale și zeul cosmic. Credincioșii acestor culte s-au oprit la creaturi și nu au fost capabili să-l contemple „prin analogie” pe autorul lor. Tot astfel sînt ridiculizate imaginile plăsmuite: un tăietor de lemne sculpează un deșeu de lemn care nu ajută la nimic. Îl pictează, îl agață în locuința sa ca să nu cadă, fiindcă „nu e decît o imagine, are nevoie de ajutor”. El nu se rușinează să-i vorbească acestui obiect lipsit de viață: „Pentru sănătatea sa el invocă slăbiciunea, pentru viața sa el imploră moartea, pentru ajutor el roagă neputința însăși.”

Van este și cultul imperial: „Celor care nu puteau fi onorați în persoană, (...) li s-a înfățișat figura îndepărtată făcîndu-se din regele venerat o imagine vizibilă (...).” Invenția idolilor s-a aflat la originea fornicăției (în sensul de infidelitate religioasă), descoperirea lor a corupt viața. Consecința lor a fost crima, trădarea, sperjurul, inițierile, infanticidele, miste-rul, secretul, pîngărirea, adulterul, perversiunea sexuală, desfrîul. Numai Israelul a fost apărat de credința sa: „Nu, invențiile umane ale unei arte perverse nu ne-au tulburat, nici operele sterile ale pictorilor, figurile mîzgălite cu culori nepotrivite a căror vedere stîrnește admirația smîntișilor.” Șarpele de bronz înălțat de Moise în deșert și care i-a vindecat pe israeliți de mușcătura șerpilor nu era oare un idol? Nu, nu era decît un „semn al salvării care le amintea porunca Legii tale, și cel care se întorcea spre el nu era salvat de ceea ce contempla, ci de Tine, Mîntuitorul lumii”.

Cartea Înțelepciunii recapitulează fidel polemica profeților. Vanitate a idolilor, obiecte de lemn sau de lut, lipsite de putere divină. Izvor de prostituție, de abominație, neplăcută lui Dumnezeu. Neînțelegere care detur-nează cultul și adorația, îndreptîndu-le spre creatură și îndepărtîndu-le de Creator. Mîndrie a Israelului, care-l cunoaște și-l iubește pe adevăratul Dumnezeu.

Sensul

Oricît de sumară ar fi lectura pe care o facem textelor biblice, nu putem trece cu vederea problema sensului acestei pedagogii divine atît de imporioase, atît de severe, rezervată poporului evreu. O putem asemăna cu legile purității. Istoria Bibliei este istoria unui popor pe care Dumnezeu îl „alege” și îl așază deoparte de celelalte popoare. Între ele și el se ridică zidul Torei. Ea interzice amestecul. După cum legile purității discriminează cu grijă purul și impurul, resping dobitoacele hibride și îndoielnice, interzic să fierbi iedul în laptele mamei sale, tot astfel orice contaminare a cultului lui Iahve de către un cult străin îl poluează în mod absolut și transformă în condamnare tot ceea ce fusese prevăzut pentru mîntuire.

Aceasta ar fi suficient pentru a explica condamnarea absolută a imaginilor pe care Israel le putea întîlni la alte popoare, dar nu și cea a imagi-

nilor propriului său Dumnezeu. Or, prima și cea mai gravă dintre toate transgresiunile a fost nu prosternarea în fața vreunui Baal, ci confecționarea unei imagini menite să-l reprezinte tocmai pe Dumnezeul Legământului, care să meargă cu poporul și în fruntea sa. Trebuie deci să apelăm la considerații de alt ordin, care privesc natura sau modul de a fi ale acestui Dumnezeu.

Faptul că transcendența divină este cauza interdictului nu pare să fie o explicație satisfăcătoare. Desigur, acest Dumnezeu care a creat „din nimic” cerul și pământul este într-adevăr din punct de vedere filozofic transcendent, dar e nevoie de o elaborare filozofică pentru a stabili aceasta, or celor care au elaborat Legea nu le păsa de așa ceva. Odată admisă, această elaborare nu ar antrena imposibilitatea imaginilor. Dumnezeul filozofiei, Binele, Unul supraesențial, Actul pur nu sînt mai puțin transcendenți. Dar se putea concepe o ierarhie descendentă pornind de la acest principiu inaccesibil, ajungînd la imagini reprezentative, datorită participării lor la această ierarhie. Lumea zeului cosmic și politic, care recunoștea Dumnezeul transcendent, îi vedea pretutindeni imaginea, pînă și în ultimele și cele mai umile elemente ale realității. Iconofobia biblică nu e filozofică. Nimic nu împiedica măsurarea proporției și disproporției imaginii în raport cu prototipul său suprem. Cartea Înțelepciunii, considerînd că cerul și cosmosul deschid „prin analogie” o cale spre Creator, oferea și exemplul unei asemenea imagini. Cine-l împiedica pe om ca la rîndul său să conceapă și să realizeze o altă imagine, la fel de proporționată?

Așa cum am văzut, Dumnezeu însuși dă acest ordin pozitiv, devenit în Legământ o dispoziție, s-ar putea spune, constituțională. Dumnezeul nu este nereprezentabil în virtutea naturii sale, ci în virtutea raportului pe care înțelege să-l mențină cu poporul său. Nu din cauza caracterului impersonal al divinului, ci, dimpotrivă, datorită relației de la persoană la persoană, sau de la persoană la popor. Planurile pe care și le face Dumnezeu în legătură cu acest popor — care sînt impenetrabile — justifică interdictul.

Există epifanii divine. Tablele Legământului prilejuiesc asemenea „semne”: curcubeul pentru Legământul cu Noe; flăcările care trec printre dobitoacele despicate în două de Avraam; rugul aprins; fulgerele și furtuna de pe muntele Sinai; stîlpul de nor și stîlpul de foc care călăuzesc poporul în deșert. Aceste epifanii sînt semnul unei prezențe, nu sînt Prezența însăși. Avraam, Moise știu că Dumnezeu e acolo, își acoperă fața și ascultă. Semnele epifanice sînt diverse și neașteptate. Ele nu se repetă. Ilie, în drum spre Horeb, este avertizat că lahve se va manifesta. S-a pornit un vînt puternic, „dar Domnul nu era vîntul acela”. Un cutremur de pământ, „dar Domnul nu era cutremurul de pământ”. Apoi un foc. În fine, un susur blind și subțire: atunci Ilie l-a auzit „și și-a acoperit fața cu man-

taua²⁰. Semnele teofanice sînt opusul celor care i s-au arătat lui Moise. Dar gestul de a-și acoperi fața este același, „căci se temea să privească pe Dumnezeu“²¹.

Toate aceste teofanii sînt perfect reprezentabile: ele au alimentat iconografia creștină. În mediu biblic, ele nu sînt comemorate sau duplicate de nici o imagine. Acest Dumnezeu are totuși un sălaș, a cărui construcție este descrisă cu grijă și cu mare lux de detalii. Dar partea cea mai sfîntă a Templului, *naos*-ul său, este un cub perfect care adăpostește doar Chivotul și, cînd acesta e pierdut, rămîne, în Templele lui Solomon și Irod, absolut gol. *Vere, tu es Deus absconditus*: „Dar Tu ești un Dumnezeu care Te ascunzi, Tu, Dumnezeul lui Israel, Mîntuitorule!“²²

Pe catedralele creștine, Sinagoga, așezată în fața Bisericii, ai cărei ochi sînt larg deschiși, este reprezentată legată la ochi. Aceasta înseamnă că ea nu l-a recunoscut pe Mesia. Dar și — elogiul contrabalansează aici blamul — că a refuzat să-i privească pe idoli. Aceasta mai înseamnă, în fine, că intimitatea sa cu Dumnezeu nu a trecut prin vedere, ci prin auz: *Fides ex auditu*.

„Ascultă, Israele!...“ Există un contrast frapant între măreția copleșitoare și vagă a teofaniilor, și familiaritatea fără echivoc a cuvîntului. Semnele vizibile sînt rare: ele precedă, anunță în general cuvintele. La vederea lor, profetul se pregătește să asculte. Dialogul cu Dumnezeu umple viața lui Avraam, Moise, a profeților. Dumnezeu e mereu consultat și răspunde mereu. Acest cuvînt se materializează în Lege, dată ca un document scris. Pentru toate epocile iudaice, nu există decît două „încarnări“ ale Domnului: mai întîi Legea, studiată și examinată la infinit, fiindcă ea oferă nu numai regula vieții, ci și descrierea detaliată a modului de a fi divin și singura imagine permisă pe care ne-o putem forma despre acesta; apoi poporul, care „poartă“ Legea și care, meditînd la ea cu sîrguință, „murmurînd-o zi și noapte“, este modelat de ea. Desigur, acest studiu nu s-ar putea întrerupe vreodată, fiindcă atunci și-ar fi atins scopul: „Cel care este “ e la fel de inaccesibil cunoașterii ca și Unul filozofiei. El rămîne „diferit“, și hermeneutica întîlnește inevitabil limita formulată de Isaia: „(...) gîndurile Mele nu sînt gîndurile voastre (...)“²³

Înseamnă oare că legătura recunoscută de filozofi între divin și frumos e abandonată? Nu, dar e circumscrisă ariei cuvîntului și scrisului. Multe cărți biblice îmbracă forma poetică, și frumusețea nu lipsește nici din celelalte. În *Tratatul despre sublim*, între două citate din Homer, Longin îl citează pe „Moise“ și scrie: „Legiuitorul evreilor, care nu era un om obiș-

²⁰ 1 Regi, 19, 9-13.

²¹ Exodul, 3, 6.

²² Isaia, 45, 15.

²³ Isaia, 55, 8.

nopt, înțelegînd adînc măreția și puterea lui Dumnezeu, a exprimat-o în toată demnitatea sa la începutul Legilor prin următoarele cuvinte: «Dumnezeu a zis: Să fie lumină! Și a fost lumină.»²⁴ În stilistica biblică abundă metaforele, imaginile și toate figurile retoricii. Frumusețea divină autorizează prin ea însăși un reflex literar.

Această limitare la auz, scris, citit, studiu aprofundat, deși sau tocmai pentru că procură o intimitate mai profundă cu divinul decît ar fi îndrăznit să-și închipuie vreodată un filozof păgîn, nu epuizează dorința de „a-l vedea” pe Dumnezeu. Ca să-i înțelegem intensitatea, e de ajuns să urmărim în Scriptură tema feței. După ce au păcătuit, se spune despre Adam și Eva: „Atunci li s-au deschis ochii la amîndoi; au cunoscut că erau goi, au cusut laolaltă frunze de smochin și și-au făcut șorturi din ele. Atunci au auzit glasul Domnului Dumnezeu, care umbla prin grădină în răcoarea zilei; și omul și nevasta lui s-au ascuns de Fața Domnului Dumnezeu printre pomii din grădină.”²⁵ Acest pasaj juxtapune deschiderea ochilor lui Adam (mai întîi față de goliciunea omenească), ascultarea vocii divine și fuga de înîlnirea față în față cu Dumnezeu. Se pare că noua cunoaștere dobîndită de om e un obstacol în calea vederii față în față.

La vadul Iabocului, Iacov se luptă toată noaptea cu un „om” care e poate un înger, poate Dumnezeu însuși. „Iacov a pus locului aceluia numele Peniel / Fața lui Dumnezeu/; căci, a zis el, am văzut pe Dumnezeu față în față, și totuși am scăpat cu viață.”²⁶

„Domnul vorbea cu Moise față în față, cum vorbește un om cu prietenul lui.”²⁷ Acesta a rămas privilegiul însemnat al lui Moise. Și totuși, cîteva versete mai departe, cînd Moise îi cere: „Arată-mi slava Ta!”, Dumnezeu îi răspunde: „Fața nu vei putea să Mi-o vezi, căci nu poate omul să Mă vadă și să trăiască (...). Și cînd va trece slava Mea, te voi pune în crăpătura stîncii, și te voi acoperi cu mîna Mea, pînă voi trece. Iar cînd Îmi voi trage mîna la o parte de la tine, Mă vei vedea pe dinapoi; dar Fața Mea nu se poate vedea.”²⁸ Ceea ce se interpretează în mod tradițional ca însemnînd că ființa însăși a lui Dumnezeu nu poate fi cunoscută atîta vreme cît omul rămîne viu pe pămînt, dar că poate fi văzută din spate, după ce a trecut, constatînd adică efectele „gloriei” sale în istorie și în creație. Înaintea lui Dumnezeu, omul cade „cu fața la pămînt” sau „își acoperă fața”.

Psalmistul se roagă ca Dumnezeu să nu-și întoarcă fața, ci să o facă să „strălucească”, să o facă să „lumineze”. Nostalgia feței animă rugăciunea:

²⁴ Longin, *Tratat despre sublin*, cap. VII.

²⁵ Geneza, 3, 7-8.

²⁶ Geneza, 32, 30.

²⁷ Exodul, 33, 11.

²⁸ Exodul, 33, 18-23.

„Inima îmi zice din partea Ta: Caută Fața Mea! Și Fața Ta, Doamne, o caut! Nu-mi ascunde Fața Ta (...).“²⁹

Cu toate acestea, întâlnirea față în față nu e posibilă decît pentru cel care intră, prin moarte, într-un nou eon, sau la extrema viziunii profetice, cînd „s-au deschis cerurile“. Astfel Moise, după ce au fost primite Legămîntul și Legea, a urcat la porunca lui Dumnezeu pe muntele Sinai, însoțit de Aaron, Nadab, Abihu și de șaptezeci de bătrîni: „Ei au văzut pe Dumnezeul lui Israel; sub picioarele Lui era un fel de lucrare de safir străveziu, întocmai ca cerul în curăția lui.“ Această viziune unică printr-o excepție nu este mortală: „El nu și-a întins mîna împotriva aleșilor copiilor lui Dumnezeu. Ei au văzut pe Dumnezeu, și totuși au mîncat și au băut.“³⁰ Astfel Ezechiel, într-o „transă“ care îl aruncă temporar în afara condiției sale terestre, este binecuvîntat cu viziunea carului, care nu va înceta să alimenteze atît mistica iudaică și creștină, cît și speculația ezoterică. „Slava“ pare să stea pe un fel de „scaun de domnie“ și, deasupra „se vedea ca un chip de om, care ședea pe el“³¹.

Iată-ne întorși la afirmația Genezei, unde Dumnezeu a făcut pe om „după chipul și asemănarea sa“ ca și cum, din înaltul viziunii mistice, această afirmație își găsea, într-un mod misterios, reciprocă, și anume un Dumnezeu plăsmuit după imaginea omului. Vom vedea cum va profita de acest aspect interpretarea creștină.

II. INTERPRETAREA IUDAICĂ ȘI INTERPRETAREA MUSULMANĂ

Interpretarea iudaică

După interdicțiile și blestemele fără apel ale Torei, ne-am aștepta ca lumea ebraică să fi fost un deșert plastic. Lucrurile stau cu totul altfel. Însuși textul Scripturii conține cîteva excepții notabile. Aproape fără tranziție cu capitolul 20 din Exodul, care enunță a doua din cele zece porunci, urmează, în capitolul 25 (18-20), descrierea mobilierului cultual: „Să faci doi heruvimi de aur, să-i faci de aur bătut, la cele două capete ale capacului ispășirii (...). Heruvimii să fie cu aripile întinse pe deasupra, acoperind cu aripile lor capacul ispășirii, și cu fețele întoarse una spre alta (...).“ Șekina divină se află între acești doi heruvimi: „Acolo Mă voi întîlni cu tine (...).“ Iată deci imagini așezate pe Chivotul Legămîntului, chiar deasupra sulturilor Legii care le interzice. Ele nu sînt în nici un caz imaginea

²⁹ Psalmii, 27, 6.

³⁰ Exodul, 24, 9-11.

³¹ Ezechiel, 1, 26.

lui Dumnezeu: delimitează un spațiu vid, și acest vid este locul Prezenței. Heruvimii au funcția de gardieni în fața acestei Prezențe invizibile.

În deșert, atunci când, pentru a pedepsi o greșeală, Dumnezeu trimite împotriva poporului „șerpi înfocați”, Moise a intervenit. Domnul însuși îi poruncește atunci: „Fă-ți un șarpe înfocat, și spînzură-l de o prăjină; oricine este mușcat, și va privi spre el, va trăi.”³² Și așa s-a făcut. Șarpele încolăcit pe o prăjină trebuie să fi semănat destul de mult cu șarpele lui Esculap și de pe caduceu. Dar imaginea este în mod expres dorită de Dumnezeu și, așa cum interpretează Cartea Înțelepciunii, el este cel care vindecă, nu șarpele. Acest șarpe a fost totuși adorat sub numele de Ne-huștan de evrei, motiv pentru care Ezechia a poruncit să fie distrus.³³

Pentru a construi Templul, Solomon a folosit arhitecți și meșteri străini. Heruvimii nu sînt descriși după aspect, ci după dimensiuni: ei sînt gigantici, și aripile lor, care au o lungime de 20 de coți (10 metri), ating zidurile Sfintei Sfintelor, acoperiți cu foiță de aur. Capitelurile înaltelor coloane ale pridvorului sînt împodobite cu ghirlande de rodii și flori de crin. Marea de bronz este ornată cu plante agățătoare de jur-împrejur, și e așezată pe doisprezece boi.³⁴ Solomon, care mai tîrziu a fost învinuit din diferite motive, și mai ales pentru a fi slujit unor falși dumnezei, nu a fost acuzat pentru aceste ornamente figurative ale Templului. Tradiția rabinică nu i le-a imputat nici ea. A trebuit să vină Flavius Iosephus.³⁵

Dacă, părăsind Scriptura, cercetăm mărturiile istoriei și arheologiei, constatăm o practică fluctuantă. În epocile în care evreii participă intens la civilizația care îi înconjoară, ei urmează cu oarecare înîlziere curentul general. În epocile de separație, de retragere sau de ferveare, prevalează rigoarea și obediența strictă față de a doua poruncă. După exil sau în timpul războaielor romane, de exemplu, nu există nici sculptură, nici pictură de vreun fel. „Ei nu suportă, spune Tacit, nici o efigie în orașele lor, și cu atît mai puțin în templele lor.”³⁶

În alte epoci, există imagini, ceea ce obligă la o cazuistică în care distingem arta, care e permisă, și idolatria, care nu poate fi cu nici un preț acceptată. Cum idolatria nu mai e de temut, iar idolii sînt luați în rîs, i se îngăduie chiar meșterului evreu să fabrice idoli pentru străini și să facă astfel un ban. Rabbi Aqiba însuși autoriza aceasta, cu condiția ca meșterul evreu să nu îi adore.³⁷ El posedă, se spune, o cupă împodobită cu imagi-

³² Numeri, 21, 8.

³³ Vezi 2 Regi, 18, 4.

³⁴ Vezi II Cronici, 3-4.

³⁵ Vezi Flavius Iosephus, *Antichități iudaice*, VIII, vii, 15.

³⁶ Tacitus, *Istoriei*, V, 5.

³⁷ Vezi Talmudul de la Ierusalim, *Abodah Zarah*, IV, 4; citat de Gabrielle Sed-Rajna, „L'argument de l'icônophobie juive”, în François Bæspflug și Nicolas Lossky (ed.), *Nicée II*, Ed. du Cerf, Paris, 1987, p. 85.

nea Fortunei: ea era într-adevăr desacralizată de apa care curgea peste ea. Alți doctori admiteau chiar reprezentarea chipului uman și al îngerilor, cu excepția îngerilor superiori. În schimb, cultul imperial rămîne proscris.³⁸

Ierusalimul lui Irod este un oraș elenistic care la prima vedere pare croit după tiparul comun. Cornișa gigantică a Templului, care urmează în linii mari canoanele arhitecturale greco-romane, este împodobită cu o viță de vie de aur de unde atîrnă ciorchini de mărimea unui om. Apogeul iconografiei iudaice se situează în primele secole ale creației creștine, în sinagogi. Această instituție, fiind destinată învățămîntului, nu s-a privat de mijloacele didactice ale imaginii. Decorul animat apare încă din secolul al IV-lea. În mijlocul mozaicului sinagogii din Beth Alpha, un panou cuprinde un cerc dublu împărțit în douăsprezece compartimente corespunzînd semnelor zodiacului; în centru apare Helios în cvadriga sa, ținînd globul pămîntesc într-o mînă și ridicînd-o pe cealaltă ca pentru un salut imperial. În colțuri, niște figuri de femei poartă însemnele anotimpurilor. În față, pe un alt panou, Chivotul e încadrat de candelabre și animale. În spate, Avraam îl ține pe Isaac și cuțitul înaintea altarului unde arde focul.

La frontiera disputată de Imperiul roman și de Imperiul sasanid a fost descoperit în 1921 cel mai mare ansamblu iconografic biblic cunoscut: sinagoga de la Dura Europos. El datează de la mijlocul secolului al III-lea. Întreaga sală de rugăciuni era pictată. O mare parte a acestor picturi ilustrează scene biblice: sacrificiul lui Avraam; un personaj care poartă pe cap boneta frigiană, cîntînd din fluier și înconjurat de animale — în alt loc, ar fi Orfeu împlînzind animalele, dar o inscripție îi transferă lui David motivul orfic; Moise, în togă scurtă, după moda romană, face să țîșnească apa din fîntînă, care se revarsă în pîraie spre cele douăsprezece triburi. Deasupra, Ilie, spîn, într-un frumos veșmînt antic, îl reînvie, grație puterii divine, figurată printr-o mînă, pe copilul văduvei, îmbrăcată și pieptănată ca o matroană romană. Întreg ansamblul se supune unui program teologic precis întemeiat pe liturghie.³⁹

Acest laxism iconografic încetează de la sfîrșitul secolului al V-lea, sub presiunea nu numai a unui curent iconofob din interiorul iudaismului, ci și a începuturilor iconofobiei creștine, și curînd a triumfului iconofobiei musulmane. În lumea musulmană — cu excepția cîtorva cărți cu miniaturi —, arta iudaică, ale cărei realizări sînt de altminteri modeste, nu mai glumește cu cea de a doua poruncă. În lumea creștină, înconjurați de imagini, evreii își îngăduie manuscritele cu figuri. Întrebat despre aceasta, rabinul Meir de Rothenburg (mort în 1293) a răspuns: „Cred că nu e utilă introducerea unor asemenea ornamente într-o carte de rugăciuni, căci ve-

³⁸ Ibid.

³⁹ Vezi Marcel Simon, *La Civilisation de l'Antiquité et le Christianisme*, Arthaud, Paris, 1972, p. 366. Vezi și Gabrielle Sed-Rajna, *L'Art juif*, P.U.F., Paris, 1985, pp. 31 și 66.

derea lor distrage de la concentrarea asupra Tatălui Nostru care este în ceruri. Dar ei nu încalcă cea de-a doua poruncă, fiindcă e vorba de niște culori care nu au nimic material. Și chiar evreii pot să picteze astfel de figuri.⁴⁰

În această afirmație sînt amestecate disprețul absolut pentru idolul material, distincția între imaginea didactică, chiar estetică, tolerată, și imaginea culturală, prohibită.

Am întîlnit porunca sub forma sa pozitivă, în elaborarea sa juridică sau cazuistică. Dar gîndirea iudaică a elaborat-o și din punct de vedere filozofic. Filon din Alexandria reia considerațiile abstenționiste ale lui Platon. Scholem remarcă faptul că numele pe care Dumnezeu și l-a dat, tetragrama, se sustrage încetul cu încetul vocii umane. Marele preot îl pronunță o dată pe an în Sfînta Sfintelor, în ziua de Kipur. După distrugerea Templului, el nu mai poate fi rostit.⁴¹ Pentru Maimonide, nici un discurs despre Dumnezeu nu este cu adevărat posibil. Atributele divine de care ne folosim cînd vorbim despre el nu îl califică, nu îi adaugă nimic. El le conține pe toate într-un mod supraesențial: „El există, dar nu prin existență, el trăiește, dar nu prin viață, el poate, dar nu prin putere, el știe, dar nu prin știință“, după cum el este unul, dar nu prin unitate.⁴² „Orice asemănare între Dumnezeu și noi este inadmisibilă“, anunță titlul capitolului LVI al primei părți din *Călăuza rătăciților*, și prin „asemănare“ trebuie să înțelegem un raport oarecare. Chiar și cuvîntul „existent“, dacă este aplicat lui Dumnezeu și la tot ce e în afara lui, nu are decît valoarea unei simple omonimii. Maimonide se pune sub autoritatea psalmistului: „Pe tine te așteaptă lauda în tăcere.“⁴³

Toma D'Aquino aprobă teologia negativă a lui „Rabbi Moyses“, propusă deja de tradiția neoplatoniciană, dar va admite o cale pozitivă care trece prin analogie. Această cale este refuzată de Maimonide, chiar și pentru vorbirea omenească sau pentru gîndire. Ca să nu mai vorbim de imaginea materială, antropomorfă, bănuită în plus și de idolatrie!

Au existat artiști evrei mai curînd decît o artă iudaică. Artiștii care s-au afirmat în zilele noastre în „emancipare“ au împrumutat adesea, ca Chagall, din repertoriul iconografiei creștine sau au urmat, ca Rothko, calea abstracționismului. Dar iudaismul, disociind din principiu arta — posibil tolerată — și reprezentarea divinului — inadmisibilă —, a acceptat ca arta sa să fie „plafonată“ la lumea imanentă. Dacă admitem, o dată cu Platon, că, deși imaginea divină este inaccesibilă, spre ea aspiră artistul și ea este

⁴⁰ G. Sed-Rajna, *L'Art juif*, op. cit., p. 86.

⁴¹ Vezi Gershom Scholem, *Le Nom et les symboles de Dieu dans la mystique juive*, Ed. du Cerf, Paris, 1983, p. 61.

⁴² Vezi Maimonide, *Călăuza rătăciților*, I, 57.

⁴³ Psalmii, 65, 2.

cea care tinde spre înalt, înseamnă să-i impunem o limită. Această aspirație este evidentă în literatura atât de frecvent mistică a iudaismului. Dar arta sa a fost parcă strivită de contestația metafizică pentru că îi adăuga, din prima zi, avertismentul religios și autoritatea poruncii pozitive a Legii.

Afară doar de cazul în care — și nimic nu-i interzice artistului evreu să facă acest pas — afirmația „Pentru tine tăcerea este laudă” se aplică tocmai laudei tăcute care este opera de artă, înzestrată atunci cu ceva din Prezența divină. Dar acest pas e mai ușor de făcut într-o altă teologie.

N.B. Există totuși o tradiție iudaică care se apropie mult de antropomorfism. În Zohar, pornind de la acel En-Sof nedeterminat și absolut transcendent, Dumnezeu începe un proces de manifestare exterioară prin care el se desfășoară în cei nouă *sefirot*. Dar cum forma umană este forma perfectă, macrocosmosul, prima manifestare completă a lui Dumnezeu, este un Adam cosmic, Adam Kadmon.⁴⁴ Acești *sefirot* se localizează în membrele sale. Astfel, chipul uman este conceput după imaginea totalității lumii sefirotice, după cum ansamblul *sefirot*-ilor constituie totalitatea omului de sus, Adam Kadmon. Scholem poate scrie: „Acest Dumnezeu care se dezvăluie în lumea Sephirot-ilor îl reprezintă tocmai pe om în starea sa cea mai pură, Adam Kadmon, omul originar. Dumnezeul care poate fi vizat de om se prezintă tocmai ca omul originar. Marele nume al lui Dumnezeu în dezvoltarea sa creatoare este tocmai Adam, așa cum spun kabbaliștii sprijinindu-se pe o *gematria* aiuritoare.”⁴⁵ (Cele patru litere ale tetragramei au într-adevăr o valoare numerică de 45, ca și cuvântul „Adam“.)

Islamul

Există artiști evrei mai curînd decît o artă iudaică. Am putea spune, dimpotrivă, că există o artă musulmană mai curînd decît artiști musulmani. Această artă impunătoare, care din India pînă în Maroc oferă cele mai variate forme, poartă, pe toată întinderea domeniului său, marca distinctivă a islamului. În regatele din nordul Indiei înflăorește în secolul al XVIII-lea o mare varietate de școli de miniatură. La prima vedere, le distingem pe cele care țin de hinduism de cele care țin de islam. În acestea din urmă, există o esențializare, un spațiu între personaje, intervale, o geometrie imperioasă care le pune în raport cu un univers artistic care se golește de orice figurație pe măsură ce ne apropiem de Vestul magrebin, dar care respectă totuși, de la Gange la Atlantic, o anumită unitate de stil. Toate aceste regiuni nu au în comun decît pe Dumnezeul islamului.

⁴⁴ Vezi Roland Goetschell, *La Kabbale*, P. U. F., Paris, 1985, p. 105.

⁴⁵ Gershom Scholem, *La Kabbale et sa symbolique*, Payot, Paris, 1966, p. 122.

Tora multiplică interdicțiile cele mai clare ale figurației. Coranul, dimpotrivă, este aproape mut. Sura V, 92 declară:

O, voi care credeți!
 Vinul, jocul de noroc, pietrele ridicate
 și săgețile divinatorii
 sînt o nelegiuire și o operă a lui Satan.
 Feriți-vă de ele...
 Ca să vă meargă bine.⁴⁶

Este vorba de pietrele înălțate în Arabia preislamică, care erau fără indoială niște idoli, dar care nu par să fi fost figurative. Nu e vizată figurația ca atare. Ea pare disociată de idolatrie, care rămîne nelegiuirea supremă. De remarcat că pietrele ridicate sînt amestecate cu vinul, jocurile de noroc și cu mantica (prin aruncarea săgeților), toate niște practici condamnate, dar de natură eterogenă și care nu se raportează în același fel la idolatrie. Celălalt verset din Coran (sura LIX, 24) care a servit drept referință iconofobilor celor mai stricți sună astfel:

El este Dumnezeu!
 Creatorul;
 cel care dă un început oricărui lucru;
 cel care plămăiește.

Ale lui sînt numele cele mai frumoase.

Numele, adică atributele (increate) ale lui Dumnezeu: „Atotputernicul“, „Atotștiutorul“... (în total nouăzeci și nouă), prin intermediul cărora omul percepe ființa divină.

E nevoie de o exegeză teologică pentru a desprinde din verset interdic-tul figurației. Existența lui Dumnezeu poate fi surprinsă de rațiune dacă ea consimte să reflecteze cum se cuvine asupra „semnelor universului“. Reflecția umană va putea atinge astfel existența majorității celor nouăzeci și nouă de atribute, desemnate prin Nume. Dar inaccesibilitatea care separă natura divină este pe deplin menținută.⁴⁷ Această natură nu poate fi cunoscută decît prin Cuvîntul său, prin Numele și actele pe care le dezvăluie el însuși. Prin aceasta Dumnezeu Coranului pare îndepărtat, în comparație cu Dumnezeul evreilor, care locuiește cu poporul său, cu care comunică prin intermediul profeților, și care îngăduie ca gîndurile sale să fie elaborate prin gîndirea lor. Coranul însă este increat, și Mahomed e vehiculul său pasiv, asemeni unui înger. Iudaismul pare întotdeauna în

⁴⁶ Vezi Coranul, V, 90.

⁴⁷ Vezi Louis Gardet, *L'Islam*, Desclée de Brouwer, Paris, 1970, p. 63.

pragul Încarnării. Iată de ce poporul are nevoie de poruncile Dumnezeului său, ca să reziste tentației de a face sau de a-și face din el o imagine. În islam, imaginea este de neconceput datorită noțiunii metafizice de Dumnezeu. E de ajuns să faci act de supunere (*islam*) față de acest Dumnezeu pentru ca asocierea (*shirk*) cu Dumnezeu a oricărei noțiuni exterioare esenței sale, a oricărei persoane (ca la creștini), *a fortiori* a oricărei materii, să fie resimțită cu oroare ca un atentat la unitate, ca o întoarcere la politeism.

Ideea însăși de Dumnezeu îndepărtează reprezentarea sa, idee care este cuprinsă în sura CXII, confesiune de credință prin excelență a islamului:

Spune:
„El, Dumnezeu este Unul!
Dumnezeu!
Cel de Nepătruns!
El nu creează;
el nu este creat;
nimeni nu-i este asemeni!”

„De nepătruns” înseamnă, printre altele, „care nu are fisură”, negație a oricărui amestec și al oricărei posibile divizări în părți, „dens”, opac, ca o faleză compactă. Dumnezeu este pentru musulman cum e islamul însuși pentru necredincios: o fortăreață fără uși și fără ferestre.⁴⁸ Astfel, nu e nevoie de porunci: supunerea față de Dumnezeu descurajează orice velleitate de a reproduce printr-un act al mâinii arzătoarea sa transcendență.

Există totuși câteva texte religioase ale Antichității islamice care interzic în mod pozitiv reprezentarea. Ele nu au autoritatea Coranului. Un hadith îl face pe profet să spună: „Îngerii nu vor pătrunde în locuința unde se află o imagine.” *Sed contra*, cea mai veche cronică, cea a lui Al-Azraqi, povestește că Profetul, întorcându-se victorios la Mecca și găsind Kaaba acoperită de fresce, a pus ca acestea să fie șterse, cu excepția uneia dintre ele, executată pe un stîlp, și care-i înfățișa pe Maria și pe Isus.⁴⁹

Oricum ar fi, arheologia a stabilit că palatele siriene ale primilor califi omeiazi erau împodobite din belșug cu sculpturi, fresce și mozaicuri cît se poate de figurative. Existau chiar femei cu bustul gol scos în relief și o întreagă iconografie imperială aplicată califilor. Arta figurativă sub toate formele sale, fresce, pictură de manuscrise, obiecte de bronz a fost cultivată timp de șapte secole atît în ținuturile iraniene, cît și în cele arabe. În

⁴⁸ Vezi nota lui D. Masson la sura CXII.

⁴⁹ Vezi Assadullah Souren Melikian-Chirvani, „L’islam, le verbe et l’image”, în Fr. Bœspflug și N. Lossky, *Nicée II, op. cit.*, p. 92.

această din urmă zonă, se constată declinul său spre sfârșitul secolului al XIV-lea, fiind înlocuită de un extraordinar avânt al picturii în Iran, în Imperiul otoman și în regatele musulmane ale Indiei. Desigur, despre o imagine divină nu poate fi vorba, niciodată și nicăieri.⁵⁰

Totuși, așa cum moscheea și rugăciunea sînt îndreptate spre Mecca, așa cum prin pelerinaj musulmanul anticipează întoarcerea la Dumnezeu care îl așteaptă o dată cu moartea, tot astfel întreaga artă, chiar și într-un simplu covor, pare întoarsă spre transcendența inaccesibilă și destinată să canalizeze atenția spre ea. Un maestru sufi afirmă: „Nu am văzut niciodată un lucru fără să-l văd pe Dumnezeu în el.” Și un altul: „Nu am văzut niciodată altceva în afară de Dumnezeu.”⁵¹ S-ar spune că invizibilitatea lui Dumnezeu antrenează invizibilitatea lucrurilor făcute spre a fi văzute, a lucrurilor pămîntești, cu excepția cazului în care pot fi văzute în modul invizibilității divine. În arta bizantină posticonoclastă, nu mai există decît o artă a sacralului, în vreme ce profanul devine nerepresentabil, sau cel puțin nerepresentat. În arta musulmană, arta sacră nu există decît ascunsă sub o artă profană, care de fapt este golită de condiția sa profană: două demersuri opuse, și secret echivalente. Într-un caz, terestrul este evacuat, în celălalt, el este transmutat în creuzetul contemplației divine.

Orice semn grafic, orice operă de artă trimite la Dumnezeu, privește în direcția sa fără speranța că-l va întîlni vreodată. Există însă semne mai specifice și mai directe. Primul este extras din versetul 35 al surei XXIV:

Dumnezeu este lumina cerurilor și a pămîntului!

Lumina sa e ca o fîridă

în care se află o candelă.

Candela este într-o sticlă;

sticla e ca o stea strălucitoare.

Această candelă e aprinsă de la un pom binecuvîntat:

măslinul, care nu provine

nici de la răsărit, nici de la apus

și al cărui ulei aproape că luminează

fără ca focul să-l atingă.

Această lumină nu poate fi percepută decît în mod analogic. În arcada *mirhabului*, adică în nișa care orientează moscheea spre Mecca, găsim adesea, sculptată în basorelief, lampa. Așa cum subliniază Melikian, această „sursă de lumină într-un obiect de sticlă” nu trebuie considerată ca o imagine divină, ci ca „o reprezentare a termenului de comparație coranic

⁵⁰ Vezi Richard Ettinghausen și Oleg Grabar, *The Art and Architecture of Islam*, Pelican History of Art, 1987, pp. 45 ș.urm.

⁵¹ Citat de A. S. Melikian-Chirvani, „L'islam, le verbe et l'image”, *loc. cit.*, p. 114.

folosit pentru a propune spiritului uman o metaforă a ideii de Dumnezeu". Este, precizează el, o iconografie a metaforei, nu a realității spirituale pe care o evocă.⁵²

Cu toate acestea, dintre toate artele musulmane, cea care-l îndeamnă mai direct pe credincios să se întoarcă spre Dumnezeu este arhitectura moscheii. Ea este strict aniconică. Dar, prin vacuitatea sa grandioasă, ea simbolizează esența mesajului coranic. Or, începînd cam cu secolul al X-lea, acest mesaj este înscris chiar pe zid. Cuvîntul revelat, caligrafiat sau pictat, sculptat în piatră sau în stuc, punctează articulațiile esențiale ale monumentului. În secolele al XIII-lea și al XIV-lea, indeosebi în lumea iraniană, frumoasa scriere geometrică cufică, trasată în cărămidă și construită în zidul însuși, proclamă Numele și pe mesagerul său. Pe tamburul care susține „cupola de peruzea“, simbol al cosmosului, citim de exemplu versetul 255 al surei II: „Nu există alt Dumnezeu decît el: Cel Viu (...)! Toate din cer și de pe pămînt ale lui sînt!“ Cuvîntul, sau mai curînd înscrisul, este proiectat în spațiul arhitectural (lucru pe care evreii nu-l făcuseră niciodată cu Tora), spațiu care devine icoana fără chip, autorizată prin cele două grade care o separă de divin și de frumusețea sa „dincolo de concept“⁵³.

În iudaism, arta este „plafonată“ la un nivel modest pentru că Israel se află în așteptare și vederea „față în față“ pe care ar procura-o arta ar fi o iluzie, altfel spus, o idolatrie. În islam nu se întîmplă așa. Nu este vorba de o așteptare, ci de un prezent etern, sub lumina orbitoare a Revelației.

Am putea găsi poate o analogie în teoria intelectului activ unic.⁵⁴ Ea își are desigur sursa în filozofia elenă, dar este în acord cu spiritul islamului. După Al-Farabi, revelația profetică se explică rațional nu printr-o liberă intervenție divină, ci prin efuziunea intelectului separat care are loc în mod necesar cînd se întîlnesc intelecte umane apte de la natură să îl primească. Și pentru Avicenna, cunoașterea umană este o iluminare a intelectului posibil individual prin intelectul agent separat. Intelectul uman nu se unește cu intelectul unic, cum mai credea Al-Farabi: el este locul, receptacolul acestuia și, cînd e purificat, oglinda în care se reflectă lumina.

În această versiune islamică a platonismului, omul nu e cu adevărat însărcinat cu căutarea Adevărului și Binelui. El trebuie doar să se deschidă pasiv spre adevăr și spre bine, fie pe calea filozofică și rațională a întîlnirii cu intelectul activ unic, fie pe calea religioasă a supunerii (*islam*) față de revelația Profetului. Iată de ce sfîntul Toma va lupta împotriva lui Averroes pentru a stabili prezența individuală a intelectului activ în fiecare om, făcînd din acest om un centru autonom de cunoaștere și de gîndire,

⁵² Vezi *ibid.*, pp. 99 și 109.

⁵³ Firdusi.

⁵⁴ Vezi L. Gardet, *L'Islam, op. cit.*, pp. 219-221.

care participă activ, într-un mod analogic, la puterea iluminatoare a lui Dumnezeu.

Toate acestea pot fi transpuse în domeniul estetic: artistul islamic nu se autolimitează ascetic ca artistul evreu, nu participă activ la puterea creatoare primordială ca artistul creștin. El se deschide frumuseții transcendente — frumoasă „dincolo de concept” — și încearcă să construiască o formă — cupola, *mirhab* sau *iwan* — în care frumusețea divină va fi captată metaforic, prin mai multe medieri, și reflectată tăcut în suflet.

Iconoclasmul ebraic este un produs al Legământului. Dumnezeu, în contractul pe care-l stabilește cu poporul său, îi interzice categoric să aibă alte imagini în fața sa, pentru că este un Dumnezeu gelos. Iconoclasmul musulman, prin contrast, este o consecință a absenței Legământului. Iată de ce Coranul nu-și mai dă osteneala să interzică ferm imaginea. Noțiunea de Dumnezeu, așa cum și-o formează, prin Coran, musulmanul, este suficient de transcendentă ca să o descurajeze de la rădăcină. În iudaism, Dumnezeu își rezervă dreptul să propună propriile sale imagini: figurile antropomorfe care-l reprezintă, cum ar fi îngerul Domnului sau viziunea lui Ezechiel. Pentru creștini, Cristos va fi limanul acestor inițiative divine succesive. Pe scurt, nici o imagine plăsmuită de om nu „rezistă” în fața Dumnezeului evreu, pentru că este prea aproape, și nici în fața Dumnezeului musulman, pentru că este prea departe.

III. DUPĂ CHIP ȘI DUPĂ ASEMĂNARE

Evenimentul creștin reorganizează majoritatea datelor pe care le-am analizat aici. Într-adevăr:

1. Religia creștină moștenește afirmațiile Vechiului Testament privitoare la natura divină și la invizibilitatea sa. Sfântul Ioan: „Nimeni nu l-a văzut vreodată pe Dumnezeu.” Și Sfântul Pavel: „Nici un om nu l-a văzut și nici nu poate să-l vadă.” Augustin comentează: „A vedea divinitatea cu o privire umană este absolut imposibil, ea nu poate fi văzută decât cu ochi care nu mai sînt ai oamenilor, ci ai supraoamenilor (*ultra homines*).”⁵⁵

2. Cu toate acestea, este scris că omul a fost creat „după chipul lui Dumnezeu”⁵⁶.

3. Cristos este Dumnezeu, și e în același timp un om vizibil. „Doamne, i-a zis Filip, arată-ne pe Tatăl, și ne este de ajuns. Isus i-a zis: (...) Cine M-a văzut pe Mine, a văzut pe Tatăl (...).”⁵⁷

⁵⁵ Augustin, *De Trinitate*, I, 11.

⁵⁶ Geneza, I, 27.

⁵⁷ Evanghelia după Ioan, 14, 8-9.

Din aceste trei afirmații atât de puțin conciliabile derivă o infinitate de întrebări pe care dogma creștină le-a formulat de-a lungul întregii sale istorii și care se combină uneori în mari crize care zguduie tot edificiul. Să lămurim, pentru a ne asigura propriile baze, semnificația exactă a cuvîntului „imagine” în expresia: „imaginea/chipul lui Dumnezeu care este în om”.^{*} Textul capital este Geneza, 1, 26-27: „Apoi Dumnezeu a zis: Să facem om după chipul Nostru, după asemănarea Noastră (...). Dumnezeu a făcut pe om după chipul Său, l-a făcut după chipul lui Dumnezeu; parte bărbătească și parte femeiască i-a făcut.” Cuvîntul ebraic pentru „imagine” este *selem*, iar pentru „asemănare” *demut*. *Selem*, explică filologii, are sensul foarte concret al unei imagini plastice. *Demut* la fel, dar într-o accepțiune mai atenuată și vagă, pentru a evita desigur o concesie periculoasă făcută antropomorfismului.⁵⁸

Filon

Acest text nu a suscitat multe ecouri în Biblia ebraică, mai preocupată să exalte absoluta transcendență divină. Totuși Psalmul 8 nu uită demnitatea omului, pe care i-o conferă această „asemănare”: „L-ai făcut cu puțin mai pe jos decît Dumnezeu” — *Septuaginta* și *Vulgata* traduc prin „mai prejos de îngeri”.

Părinții Bisericii citesc Biblia în versiunea *Septuagintei*, unde textul sacru este pus în contact prin limbă cu elenismul. Astfel, *selem* și *demut* sînt traduse prin *eikon*, *homoiosis* și *idea*, deci prin cuvinte încărcate de o istorie filozofică exterioară Bibliei. Mai mult, „potrivit” și „după” (în ebraică *b^e* și *k^e*) sînt traduse prin *kata*. Or, acest *kata* sugerează urechilor filozofice grecești o imagine intermediară, un model care se află în afara lui Dumnezeu, sau în el, sau aproape de el, dar care nu este el și căruia omul i se asimilează, fiind în fond imaginea acestei imagini. Cartea greacă a Înțelepciunii oferă o personificare a înțelepciunii divine care sugerează această imagine intermediară, ipostază destul de asemănătoare cu cea de a doua ipostază a platonismului mijlociu.

Tema imaginii este puțin exploatată de rabini. Dar ramura elenizată a iudaismului a făcut speculații în jurul ei. Dumnezeul lui Filon reunește transcendența zeului elen și pe cea a Dumnezeului biblic. Între el și lume

^{*} Pentru a respecta versiunea românească a Bibliei am tradus *image* prin „chip”. Totuși, argumentația autorului poate fi înțeleasă numai prin folosirea echivalentului „imagine”. (N. t.)

⁵⁸ Vezi Henri Crouzel, *Théologie de l'image de Dieu chez Origène*, Lethielleux, Paris, 1956, p. 47.

proliferează intermediarii hipostatici: înțelepciunea, Logosul, Spiritul, îngerii, forțele. Logosul este răspândit în lume ca o sămînță care asigură unitatea cosmosului: concepție stoică. El menține de asemenea în lume divizările și opozițiile: este Logosul despărțitor (*tomeus*) al lui Heraclit. El este zeul Ideilor, după moda platoniciană. El e cuvîntul Dumnezeuului biblic. În fine, el este mediatorul între Dumnezeu și lume, drumul pe care omul merge spre Dumnezeu.

Logosul e considerat imaginea lui Dumnezeu, ceea ce implică o denivelare între Dumnezeu și imaginea sa degradată. În *De opificio mundi*, Logosul (sau lumea inteligibilă) este numit *Theia eikon*, iar lumea sensibilă *mimema Theias eikonos*.⁵⁹ El este pecetea care dă forma sa fiecărei ființe, fiul mai mic al lui Dumnezeu. Omul este într-adevăr imaginea lui Dumnezeu, dar prin intermediul Logosului. El este deci imaginea unei imagini, și aici Filon invocă acel *kata* din *Septuaginta*.

„Nimic de pe pămînt nu seamănă mai mult cu Dumnezeu decît omul. Dar nimeni să nu-și închipuie această asemănare prin trăsăturile corpului: Dumnezeu nu are chip omenesc, iar corpul uman nu are forma lui Dumnezeu. Imaginea se aplică intelectului, călăuza sufletului. După modelul acestui unic și universal intelect a fost copiat, ca după un arhetip, intelectul fiecărui om în parte.”⁶⁰ Astfel, pentru Filon — și această concepție se va transmite platonismului posterior —, imaginea sălășluiește numai în suflet. El ajunge deci să opună omul „generic” din Geneza, 1, 26-27, omului făcut din pămînt din Geneza, 2, 7: „Cel care a fost plăsmuit este sensibil; el participă la calitate; el este format din trup și suflet; el e bărbat sau femeie, muritor din fire. Celălalt, făcut după chipul lui Dumnezeu, este o idee, un gen sau o pecete; el e inteligibil, necorporal, nici bărbat, nici femeie, incoruptibil de la natură”.⁶¹ Caracterul de imagine este refuzat corpului: el nu e decît sanctuarul imaginii și va fi abandonat cînd imaginea va ajunge la perfecțiune.

Nu întreg sufletul este imaginea lui Dumnezeu, ci numai partea sa superioară, *nous*. În sfîrșit, Filon afirmă că, deși omul primește imaginea la naștere, ea și-a pierdut perfecțiunea care îl caracterizase pe primul om. Ea trebuie deci perfecționată. Imaginea se află în punctul de început, dar ea e înainte de toate scopul vieții umane. Trebuie ajuns la *homoiosis*. Aici, Filon elenizează. Cu toate acestea, el consideră că omul nu poate ajunge pînă la Dumnezeu prin propriile forțe: e nevoie ca Dumnezeu să i se arate prin grația divină. De astă dată Filon nu mai este grec, ci evreu.

⁵⁹ Filon, *De opificio mundi*, par. 25.

⁶⁰ *Ibid.*, par. 69.

⁶¹ *Ibid.*, par. 134.

Prin aceasta ne apropiem, poate, de posibilitatea unei imagini divine la care, ca filozof grec și evreu, Filon nu se gîndește încă. Că Dumnezeu, transcendent, invizibil, inaccesibil, vrea, prin grația divină, să fie contemplat de om, și că îi pune o oglindă la îndemînă, e o posibilitate pe care mediul creștin o va face să încolțească.

Pavel

Corpusul paulinian regroupează cvasitotalitatea textelor referitoare la imagine din Noul Testament. Să le distingem pe cele care se referă la Cristos de cele care i se aplică omului.

1. Trebuie citate cele două mari imnuri care domină întreaga cristologie, Epistola către Filipeni, 2, 6-11, și Epistola către Coloseni, 1, 15-20:

(...) măcar că avea chipul (*morphe*) lui Dumnezeu, totuși n-a crezut ca un lucru de apucat să fie deopotrivă cu Dumnezeu, ci S-a desbrăcat pe sine însuși și a luat un chip de rob, făcîndu-se asemenea oamenilor; La înfățișare a fost găsit ca un om, S-a smerit și S-a făcut ascultător pînă la moarte, și încă moarte de cruce. De aceea și Dumnezeu L-a înălțat nespus de mult, și I-a dat Numele, care este mai pe sus de orice nume; pentru ca, în numele lui Isus, să se plece orice genunchi al celor din ceruri, de pe pămînt și de sub pămînt, și orice limbă să mărturisească, spre slava lui Dumnezeu Tatăl, că Isus Hristos este Domnul.

El este chipul Dumnezeului celui nevăzut, cel întîi născut din toată zidirea. Pentru că prin El au fost făcute toate lucrurile cari sînt în ceruri și pe pămînt, cele văzute și cele nevăzute: fie scaune de domnii, fie dregătorii, fie domnii, fie stăpîniri. Toate au fost făcute prin El și pentru El. (...) El este Capul trupului, al Bisericii. El este începutul, cel întîi născut dintre cei morți, pentru ca în toate lucrurile să aibă înțietatea. Căci Dumnezeu a vrut ca toată plinătatea să locuiască în El, și să împace totul cu Sine prin El, atît ce este pe pămînt cît și ce este în ceruri, făcînd pace, prin singele crucii Lui.

Schema călăuzitoare este că numai Cristos e imaginea lui Dumnezeu, infinit superior îngerilor și tuturor celorlalți intermediari între om și Dumnezeu. *Morphe theou*, „forma lui Dumnezeu“, înseamnă, potrivit exegezei, „calitatea divină“; și mențiunea *to einai isa theo* afirmă o egalitate de onoare și tratament care presupune o egalitate de esență.

Astfel, rupem cu Logosul philonian, precum și cu a doua ipostază a platonicienilor. Cristos nu este copia diminuată a lui Dumnezeu. El este „chipul Dumnezeului celui nevăzut“, titlu legat de calitatea sa de întîi născut. Această afirmație e reluată la începutul Epistolei către Evrei: „Fiul/este oglindirea slavei Lui și întipărirea Ființei Lui.“ „Oglindirea“ (*apau-gasma*) este un termen împrumutat din Cartea Înțelepciunii. „Întipărirea Ființei Lui“: *Charakter hypostaseos auton. Charakter* desemnează am-

prenta care dă o reproducere exactă a obiectului. Ipostaza este aici substanța sau esența care se ascunde sub aparențe (cuvîntul nu are încă accepțiunea definitivă de „persoană” pe care o va căpăta după criza ariană).⁶²

2. Aplicat omului, trebuie să distingem ceea ce în imagine îi este dat prin natură și ceea ce constituie pentru el un scop de identificare. Un singur text îi atribuie omului imaginea ca pe un dar de la natură. În Întîia epistolă către Corinteni (11, 7), Pavel îl sfătuiește pe bărbat să se roage cu capul descoperit, iar pe femeie cu capul acoperit, „pentru că el este chipul și slava lui Dumnezeu, pe cînd femeia este slava bărbatului”. Intenția Apostolului era să afirme autoritatea soțului asupra soției sale.

În alte texte, imaginea se referă mai mult la a doua creație decît la prima: este vorba de a îmbrăca sau de a dezvolta în sine imaginea lui Dumnezeu sau pe cea a lui Cristos. Epistola către Romani, 8, 29, vorbește despre cei pe care Dumnezeu „i-a și hotărît mai dinainte să fie asemenea (*symmorphous*) chipului Fiului Său, pentru ca El să fie cel întîi născut dintre mai mulți frați”. Întîia epistolă către Corinteni, 15, 49: „Și după cum am purtat chipul celui pămîntesc, tot așa vom purta și chipul Celui ceresc.” Este vorba de cei doi Adam: primul, Adamul terestru, este modelul condiției noastre corporale de astăzi; al doilea, celestul, cu alte cuvinte Cristos, este *tipul* viitoarei noastre condiții de înviați din morți. Vedem cum se conturează înnoirea adusă de Cristos în creație. Pentru prima dată se deschide o altă cale pentru ascensiunea spirituală: nu ieșirea din lumea sensibilă în direcția inteligibilului, nu abandonarea corpului și a universului material, ci izbăvirea creației astfel încît creația nouă să fie față de cea veche în raportul în care Cristos, Adamul celest înviat din morți, este față de Adamul terestru și față de noi înșine. Aceasta deschide pentru artă o nouă perspectivă, care va fi recunoscută ulterior: există în principiu un raport de asemănare între imaginea terestră și imaginea celestă, și un raport temporal între acum și mîine, raporturi reglate prin virtuțile credinței și speranței. Artistul își poate închipui că opera sa oferă cheazăia învierii viitoare, unde totul va fi reparat și reintegrat. El își plasează opera, ca și propriul corp, în speranța glorioasei învieri.

Într-adevăr, în doctrina pauliniană, nu regăsim spiritualizarea greacă, și nici pe cea philoniană. Distanței elene între suflet și trup Apostolul îi preferă cel mai adesea distincția dintre trup (sub Spirit) și carne, ca doi poli sau două postulate care se oferă libertății omului cu sau fără ajutorul grației divine. Trecerea de la carne la trup se face în întruparea întru Cristos: „(...) v-ați desbrăcat de omul cel vechi, cu faptele lui, și v-ați îmbrăcat cu omul cel nou, care se înnoiește spre cunoștință, după chipul

⁶² Sfîntul Ioan pare să considere cuvîntul „imagine” insuficient pentru a exprima comunitatea celor două Persoane. Cristos nu este doar *eikon*, el este *theos*.

Celui ce l-a făcut" (Coloseni, 3, 9-10). Or, imaginea lui Cristos căreia trebuie să i se asimileze omul nu este doar în condiția sa de Dumnezeu: ea este în glorioasa sa umanitate de înviat din morți, în același timp în trup și în suflet.

Un ultim pasaj depinde de interpretarea care îi este dată cuvîntului *katoptrizomenoi*. El apare în a doua epistolă către Corinteni, 3, 18. Putem înțelege: „Noi toți *privim* cu fața descoperită, ca într-o oglindă, slava Domnului, și sîntem schimbați în același chip al Lui, din slavă în slavă, prin Duhul Domnului.” În acest caz, sîntem trimiși la tema elenă a viziunii transformatoare. Dar dacă considerăm că contextul trimite la vâlul lui Moise, acest pasaj capătă un alt sens. Moise își ridică vâlul în fața lui Dumnezeu, și slava Domnului i se oglindea atunci pe chip. Îl lăsa să cadă din nou cînd cobora spre evrei, fiindcă aceștia nău ar fi putut suporta lumina pe care o răspîndea chipul său. Acest vâl e cel care se rupe atunci cînd ne întoarcem spre Cristos: în acea clipă, fără vâl, reflectăm precum Moise slava Domnului. Ar trebui deci să citim luînd cuvîntul într-un sens pasiv: „Noi toți *reflectăm* (ca o oglindă) slava Domnului, și sîntem schimbați în același chip al Lui, din slavă în slavă, prin Duhul Domnului.” Acest reflex divinizant nu e obținut prin efortul filozofic, ci prin grația divină venită de la Fiul care îl reconciliază prin Crucea sa pe Dumnezeu cu omul și, indirect, cu operele sale și întreg cosmosul. Neputința artei, pe care o constatare filozofia, poate deci, prin darul divin, prin grația divină, să fie anulată.

IV. IMAGINEA LUI DUMNEZEU: PATRU SFÎNȚI PĂRINȚI

În fața masivității patristicii, în fața celor vreo patru sute de tomuri, pe două coloane, ale patrologiei grecești și latine a lui Migne, ești cuprins de teamă, cu atît mai mult cu cît fiecare din autori a furnizat materie, timp de cincisprezece secole, pentru biblioteci întregi de comentarii savante.

Dar nu am de ales. Ce Părinți ai Bisericii să consult? Nu am să încerc să aflu ce cred despre imaginea divină Meliton din Sardes, Metodiu din Olimp sau Efrem din Nizib. Am să mă limitez la Sfinții Părinți „primitivi” (secolele al II-lea și al III-lea), Irineu și Origen, și la doi Părinți ai epocii de aur, Grigore de Nyssa și Augustin. Se poate oare deja ghici mărunta fisură care mult mai tîrziu, teribil adîncită, va separa Orientul de Occident?

Irineu: imaginea corporală

Principalul dușman al lui Irineu este „gnoza cu nume mincinos”. Valentin, principalul său adversar, introduce în sistemul lui antimaterialismul

grec, dar îl împinge pînă la un anticosmism care-l oripila pe Plotin. Pentru Plotin, lumea sensibilă este suspendată de lumea inteligibilă și împrumută deci de la aceasta o anumită demnitate: „Ea păstrează în sine imaginea inteligibilului.”⁶³ Valentin introduce o ruptură. Lumea sensibilă, produsă de demiurg, este despărțită de lumea superioară pentru că aparține unei alte creații și unui alt creator. Valentin opune asemănarea și imaginea. Asemănarea e produsă prin generare, de către cuplurile de eoni (*syzygia*) care derivă din Dumnezeu suprem și separat, Pleromul. Imaginea însă este concepută după modelul plămuirii artistice. Demiurgul realizează înconștient în somnul său, sub acțiunea unei ființe superioare pe care nu o cunoaște (Mama, Înțelepciunea Achamoth), imagini ale eonilor.

Omul nu este deci făcut după chipul și asemănarea lui Dumnezeu. El își pierde chiar unitatea, și ține de mai multe naturi. Demiurgul a modelat din țărînă omul hylic — după chipul său. El îi insuflă omul psihic, făcut după asemănarea sa. Dar Achamoth a amestecat în acest suflu, fără ca el să știe, germeni care-i sînt consubstanțiali, cărora ea le-a dat naștere contemplînd îngerii ce-l însoțesc pe Mîntuitor, eonul cu care ea urmează să se însoțească: ei îl produc pe omul pneumatic consubstanțial divinității.

Rezultă că omul e privat de liberul arbitru. El e jucăria unor forțe exterioare care-l vor face hylic, psihic sau penumatic, și doar în acest ultim caz demn de a fi salvat. Numai inițiatul în gnoză, membrul sectei, este pneumatic, și faptul că e astfel nu e un rezultat al libertății sale, ci al germinării unor principii spirituale sădite în el.

Valentin forțează această schemă mitică în cadrul creștin. Demiurgul este Dumnezeu din Vechiul Testament, Dumnezeu evreilor, exclus din Plerom, plămuitor al unor imagini hylice. Isus emană din Plerom, Dumnezeu creștin superior, într-un mod pe care doar gnosticul are privilegiul să-l cunoască.

Irineu (născut în jurul anului 130 și mort puțin după anul 200) respinge această doctrină, care e contrarie atât Bibliei cît și filozofiei. Într-adevăr, ea se opune primei dogme, enunțată și repetată în fiecare etapă a creației, încă din primul capitol al Genezei: „Dumnezeu a văzut că lucrul acesta era bun.” Valentin constată dimpotrivă că „lucrul acesta” este rău. El se opune istoriei, semnificației concrete a evenimentelor succesive și individuate, devalorizată în favoarea unei scheme atemporale care semnifică în locul lor, evenimentele fiind reduse la a reprezenta semnele alegorice ale acestei scheme. El se opune virtuții, fiindcă oamenii sînt prizonierii unor forțe exterioare și lipsiți de liberul lor arbitru.

Pentru a surprinde spiritul lui Irineu, pasajul următor pare sintetic:

⁶³ Plotin, *Enneade*, II, 9.

De altfel, cum ai putea fi zeu, când încă nu ai fost făcut om? Cum ai putea fi desăvârșit, când de-abia ai fost creat? Cum ai putea fi nemuritor, când, într-o natură muritoare, nu ai ascultat de Creatorul tău? Căci trebuie mai întâi să-ți păstrezi rangul de om, ca abia mai apoi să te împărtășești din slava lui Dumnezeu: căci nu tu îl faci pe Dumnezeu, ci Dumnezeu te face pe tine. Deci dacă ești lucrarea lui Dumnezeu, așteaptă cu răbdare Mîna Meșterului tău, care le face pe toate la timpul lor — la timpul lor, spun, în raport cu tine care ești făcut. Arată-i o inimă blindă și supusă și păstrează forma pe care ți-a dat-o acest Artist, avînd în tine Apa care vine de la el și fără de care, întărindu-te, ai respinge amprenta degetelor sale. Păstrînd această alcătuire, te vei ridica la desăvîrșire, căci prin arta lui Dumnezeu va fi ascuns lutul care e în tine. Mîna sa a creat substanța ta; ea te va îmbrăca în aur pur pe dinăuntru și pe dinafară, și te va împodobi atît de frumos încît Regele însuși va fi vrăjit de frumusețea ta. Dar dacă, împietrindu-te, îi respingi arta și te arăți nemulțumit pentru că te-a făcut om, prin nerecunoștința ta față de Dumnezeu vei fi respins deopotrivă arta lui și viața: căci a face este propriul bunătății lui Dumnezeu, iar a fi făcut este propriul naturii umane. Dacă deci îi dăruiești ceea ce e al tău, adică supunerea și credința în el, vei primi foloasele artei sale și vei fi desăvîrșita lucrare a lui Dumnezeu. Dacă, dimpotrivă, i te opui și fugi de Miinile sale, cauza nedesăvîrșirii tale va fi în tine, care n-ai ascultat, și nu în el care te-a chemat.⁶⁴

Găsim în acest text un compendiu al învățăturii lui Irineu. Există un singur Dumnezeu, *unus et idem*: lucrul acesta este repetat de o mie de ori. E un păcat să pui în contrast Creatorul și Mîntuitorul, demiurgul și Pleromul. Dumnezeu creator este totuna cu Dumnezeu mîntuitor. Iată de ce el a făcut o creație frumoasă, și a făcut-o pentru om.⁶⁵ El nu a avut nevoie de îngerii și de eonii intermediari ai gnosticilor pentru a crea: el a creat lumea direct, „sprijinit de cei care-i sînt deopotrivă odrasle și Miini, și anume Fiul și Sfîntul Duh, Cuvîntul și Întelegiunea în slujba și sub Mîna căroră sînt Îngerii”. Irineu revine de mai multe ori asupra metaforei miinilor Tatălui, Fiul și Sfîntul Duh, care plăsmuiesc lumea. Dumnezeu este Artistul.

Irineu respinge și cea de a doua blasfemie gnostică, refuzul pătimaș și disprețuitor al naturii, și în primul rînd al naturii umane. El reabilitează trupul și carnea, și nu obosește să colecționeze texte biblice care demonstrează demnitatea umanității carnale și a mîntuirii care o așteaptă. Gnosticii se bazau pe cuvîntul Apostolului: „carnea și sîngele nu pot moșteni împărăția lui Dumnezeu”. Așa este, răspunde Irineu într-o lungă exegeză, dar împărăția lui Dumnezeu este cea care va moșteni carnea și sîngele, cînd acestea vor fi fost transformate sub acțiunea Sfîntului Duh.⁶⁶

În sfîrșit, Irineu respinge a treia blasfemie gnostică: pretenția de a ajunge, chiar de a aparține de drept, la lumea divină, care nu numai că trans-

⁶⁴ Irineu, *Împotriva ereziilor*, IV, 39, 2-3.

⁶⁵ Vezi *ibid.*, II, 2, 1 și IV, 7, 4.

⁶⁶ Vezi *ibid.*, V, 9, 14.

cende lumea materiei și a cărnii, dar nici măcar nu are legătură cu ea; pretenția de a obține mîntuirea prin simplul fapt că, prin iluminarea gnozei, redevenim conștienți de ființa noastră veritabilă, de eul pneumatic, fără legătură cu eul hylic și psihic, și prin care noi nu am încetat niciodată să aparținem lumii divine. Dimpotrivă, ortodoxia face din mîntuire produsul unei lupte laborioase, al unei supuneri la porunca divină, al unei conformări la modelul destinat să asigure domnia Duhului Sfînt și să pregătească trupul pentru „a se împărtăși din slava lui Dumnezeu”.

Aceasta reabilitează istoria: mîntuirea nu înseamnă să te smulgi istoriei pentru a ajunge la eternitate sau la atemporalitatea pe care o procură iluminarea. Mîntuirea are loc în istorie, în „istoria sfîntă”, a cărei recapitulare este Cristos. Într-adevăr, nu există vreo experiență umană, fie în ființa sa fizică și morală, fie în ființa sa istorică, pe care Cristos, în Încarnare, să n-o fi recapitulat și parcă încorporat, această încorporare fiind tocmai instrumentul mîntuitor. Tot astfel, fiecare om, devenind conștient de nedesăvîrșirea sa, cere timpului răgazul indispensabil pentru desăvîrșirea sa conform planului binevoitor conceput pentru el de Dumnezeu creator și mîntuitor. Această muncă de desăvîrșire este opera conjugată a lui Dumnezeu și a omului: ea constă în a face din om imaginea lui Dumnezeu. Numai Dumnezeu — și nu îngerii inferiori — pot face o imagine a lui Dumnezeu. Pentru aceasta, el se folosește de cele două mîini ale sale, Fiul și Duhul Sfînt.

Dumnezeu Fiul este deci în același timp colaborator și model. Nu doar în calitatea sa de Logos preexistent, ci ca Verb încarnat: „Imaginea lui Dumnezeu este Fiul după asemănarea căruia a fost făcut omul. Iată de ce Fiul a apărut la sfîrșitul timpurilor ca să arate că imaginea sa îi seamănă.”⁶⁷ Într-adevăr, Verbul s-a manifestat cînd el s-a făcut om, devenind asemenea omului, și făcîndu-l pe om asemenea lui pentru ca, prin asemănarea sa cu Fiul, omul să-i devină drag Tatălui:

În secolele precedente se spunea că omul fusese făcut după chipul lui Dumnezeu, dar nu era arătat, fiindcă Verbul era încă invizibil, el, după care fusese făcut chipul omului; astfel, asemănarea însăși se pierduse repede. Dar cînd Verbul lui Dumnezeu deveni carne, el a restabilit și pe una și pe cealaltă (imaginea și asemănarea), căci a arătat imaginea în tot adevărul ei, devenind el însuși ceea ce era față de imaginea sa (devenind om), și a fixat adînc asemănarea, făcîndu-l pe om asemănător, prin Verbul vizibil, cu Tatăl invizibil.⁶⁸

Astfel, imaginea lui Dumnezeu în om este ca o placă fotografică impresionată dar nedezvoltată, și pe care încarnarea Verbului o va „revela”.

⁶⁷ Irineu, *Demonstrația prediciei apostolice*, 22.

⁶⁸ Irineu, *Împotriva ereziilor*, V, 16, 2.

Căci, așa cum subliniază Irineu, Cristos e partea vizibilă a Tatălui, iar Tatăl — partea invizibilă a lui Cristos.

Dar ceea ce e astfel revelat imediat e imaginea, nu asemănarea. Imaginea e de la natură, ea e natura umană, trup și suflet, și nu poate fi pierdută. Dar asemănarea s-a pierdut de mult timp. Distanța dintre imagine și asemănare, ambele date în Cristos, nu poate fi acoperită decât sub acțiunea Sfântului Duh. Prezența Sfântului Duh, locuirea sa în om, asigură asemănarea și conformitatea cu Cristos. Trupul și sufletul, sau hylicul și psihi-cul, fac imaginea. Spiritul, sau pneumaticul, este sediul asemănării.

Pătrunderea Sfântului Duh îl aduce pe om la esența sa adevărată. Este un proces lung, care nu poate fi înfăptuit pe pământ. Asimilarea cu Dumnezeu sau, ceea ce e totuna, vederea față în față cu Dumnezeu, aducătoare de glorie, incoruptibilitate, nemurire, nu se va produce decât în lumea celor înviați din morți. Atunci omul va fi desăvârșit, perfect, asemănător cu Tatăl prin mijlocirea Fiului.

Corpul nu este exclus de la această conformitate cu Dumnezeu:

(...) căci prin Mîinile Tatălui, adică prin Fiu și prin Sfîntul Duh, omul, și nu doar o parte din om, devine după chipul și asemănarea lui Dumnezeu. Or, sufletul și spiritul pot fi o parte din om, dar nu omul; omul perfect este amestecul și unirea sufletului, care a primit Sfîntul Duh de la Tată și care a fost reunit cu carnea modelată după chipul lui Dumnezeu (...). Carnea modelată în sine nu constituie omul perfect; ea nu este decât trupul omului, deci o parte din om. Sufletul singur nu-l reprezintă nici el pe om; el nu este decât sufletul omului, deci o parte din om. Nici Sfîntul Duh nu este omul, i se dă numele de Sfîntul Duh, și nu cel de om. Amestecul și reunirea tuturor acestor lucruri constituie omul perfect.⁶⁹

În fața gnosticismului, acest elenism dereglat, și care devenind creștin s-a dereglat și mai mult, Irineu nu găsește un teren solid decât în meditația asupra Scripturii. Alți Părinți ai Bisericii vor încerca aventura sintezei filozofice: din poziția periculoasă în care se află, episcopul de Lyon nu poate decât să opună un *sed contra* al citatului oportun.

Sintem, cu Irineu, aparent foarte departe de o estetică. Dar vedem cum o estetică se poate instala, sau mai curînd cum un artist se poate dezvolta într-un mediu conform spiritului lui Irineu. Lumea irineană este o lume concretă, carnală. Plasma își află locul său. Creatorul său, care păstrează totuși toate atributele transcendenței, este familiar și, dacă se poate spune astfel, familial. El este pentru lume ceea ce e Noe pentru arca sa: veghează asupra ei, o păstrează, o conservă într-un scop precis. Acest Dumnezeu este patern și binevoitor. El nu-l creează pe om decât pentru a avea pe cineva asupra căruia să își poată revărsa darurile, și în special darul Sfîntului

⁶⁹ *Ibid.*, V, 6, 1.

Duh care îi dă forma Fiului și îl înalță la comuniunea cu Tatăl. Gustăm, în scrierile lui Irineu, această intimitate cu Dumnezeu care locuiește cu poporul său, pe care n-o regăsim decît în cărțile biblice. Dumnezeuul lui Irineu este cel al lui Avraam, al lui Samuel, al lui David, al Psalmilor.

În acest climat, artistul este invitat să aibă încredere: încredere în lumea care i se oferă contemplației și care, așa cum este, „îl dezvăluie pe Dumnezeu”⁷⁰. El îi abandonează fără regret pe „falșii idoli pe care-i lua drept zei” și învață să-l cinstească pe „adevăratul Dumnezeu care a alcătuit și a făcut întreaga omenire și care prin creația sa îl hrănește, îl sporește, îl întărește și îi dă cele de trebuință”⁷¹. Acest artist va fi răbdător. El se va lăsa modelat de „Miinile” divine. Va aștepta calm pătrunderea și lucrarea Sfîntului Duh în el. Își va accepta condiția de om ca pe o condiție infantilă, gata să se lase hrănit și învățat de creație și de Creator. Opera sa va fi o laudă. Ea nu va fi disperată, deoarece culmea artei, imaginea divină, nu e de neatins. Lumea este o imagine, omul este o imagine. Este de ajuns grația divină pentru ca și asemănarea să fie atinsă, și nu există nici un motiv pentru a crede că grația va fi refuzată. Lucrurile fiind reprezentate cu fidelitate, divinul, care nu este niciodată departe, va veni să se alăture operei artistului. El lasă să se exprime lucrurile și are încredere în ele pentru a-și transmite impresia sau expresia. Lumea conține, nu departe de ea, mijloacele propriei transfigurări.

Dar, *a contrario*, Irineu ne dă intuiția unei alte stirpe de artist, artistul „gnostic”. Acesta se va revolta împotriva aparențelor lumii și se va crede cetățeanul unei alte patrii. Creația ca atare îl oprimă și îl revoltă. El va fi în așteptarea iluminării care îl va readuce la esența sa supraumană, fără legătură cu umanitatea comună, și pe care o va numi, mult mai tîrziu, natura sa de artist. El se va strădui să intre în comunicare cu Pleromul, cu Dumnezeuul care e separat, așa cum este el însuși separat. El se va vrea pneumatic și mîntuit de drept, prin dezvoltarea în el a germenilor divini care-i dezvăluie neantul acestei lumi, radicala sa diferență, apartenența sa la ideal. El este inițiat în marele secret pe care arta sa îl disimulează și-l dezvăluie totodată. Dar muncește cu mari riscuri și sub amenințarea disperării. Pleromul este inefabil, și el nu e sigur că face parte din micul cerc al aleșilor. El va fi sfîșiat între intuiția sa sublimă și slăbiciunea mijloacelor de care dispune pentru a o transmite umanității comune. De altminteri, merită ea toată această osteneală? Oare inițierea nu trebuie rezervată doar celor care sînt demni de ea? Tăcerea nu este în final un semn preferabil cuvîntului condamnat să fie pierdut? Expresionist, el va forța lucrurile să vehiculeze ceea ce vrea el să spună, să se simtă sau să se vadă. El va forța lumea ascunsă să apară, destrămînd vîlul lumii noastre.

⁷⁰ *Ibid.*, II, 9, 1.

⁷¹ *Ibid.*, III, 5, 3.

Nu avem motive să credem că acest artist e mai puțin important decât celălalt. Dar ei formează un cuplu despre care poate istoria artei oferă unele exemple. Fără a judeca dinainte ce gîndea și credea fiecare dintre ei, i-am putea astfel opune pe Memling și Altdorfer, Bellini și Crivelli, Zurbarán și El Greco, Corot și Friedrich, Monet și Redon, Matisse și Malevici. Dar ar însemna să vedem lucrurile prea de departe. Dacă intrăm în detaliu, aceste opoziții nu mai sînt valabile, și poate că pictorul pe care l-am clasat într-o coloană și-ar găsi mai curînd locul în alta, printr-un aspect oarecare al operei sale. Dacă a vorbi de două stirpe de artiști e cu siguranță excesiv, poate că nu e exagerat să distingem două atitudini față de lume, sau cel puțin două direcții ale privirii.

Origene: imaginea invizibilă

Interpretarea lui Origene este delicată. Mai întîi din cauza personalității sale, în contrast cu aceea, atît de senină, a episcopului de Lyon. El e un copil minune, un entuziast, un sistematic, un mistic. Apoi din cauza formației sale filozofice, a cărei complexitate alimentează mereu discuția erudită: Filon, Platon, platonismul mijlociu, stoicismul și misteriosul Ammonius Saccas, maestrul său, au avut influența lor. El a fost poate, sub acest ultim filozof (despre care s-a discutat dacă a fost sau a rămas creștin), condiscipolul lui Plotin... Doar dacă nu e vorba de un alt Origene... În fine, din cauza stării precare a operei. O mare parte din ea s-a pierdut. Din majoritatea textelor conservate nu dispunem decît de traducerea latină a lui Rufin, uneori imprecisă, alteori tendențioasă.

Ansamblul teologiei sale a fost condamnat trei secole după moartea sa. Dar Henri Crouzel, o autoritate în domeniu, obiectează că valoarea istorică a acestei condamnări „este aproape nulă în ce-l privește pe Origene, fiindcă ea îi vizează în realitate pe origeniștii vremii, ziși isochriști”⁷². Dacă savanți respectabili ca Faye sau Koch merg pînă la a-l expulza pe Origene din corpusul gîndirii creștine, alții (ca Henri Crouzel) îl readuc substanțial la ortodoxie. Nu avem mijloacele pentru a decide.

Platon: „(...) nu e cu puțință ca cele rele să piară, căci este nevoie să existe întotdeauna ceva opus binelui și nici nu pot sta împreună cu zeii, așa că dau de nevoie tîrcoale firii muritoare și locului acestuia. De aceea, și trebuie să încercăm să fugim de aici într-acolo cît mai repede. Or, fugă înseamnă a deveni, după puțință, cît mai asemănător divinității, după cum asemănarea înseamnă a deveni drept și sfînt cu înțelepciune.”⁷³ Acest pa-

⁷² Henri Crouzel, *Origène*, Lethielleux, Paris, 1985, p. 8.

⁷³ Platon, *Theaitetos*, 176 a-b, *ed. cit.*, p. 226.

saj celebru din *Theaitetos* arată că pentru greci deja scopul vieții umane este asemănarea, *homoiosis*, cu Dumnezeu. Prin Filon și o întreagă serie de filozofi și de Părinți ai Bisericii, Origene moștenește o tradiție. După Origene, ea este în acord cu sfântul Pavel, pentru care Cristos este „chipul Dumnezeului celui nevăzut”⁷⁴. Dar dacă numai Cristos este în sensul propriu imaginea perfectă a lui Dumnezeu, el este astfel doar prin caracterul său divin. Cristos este deci imaginea invizibilă a Dumnezeului invizibil, fiindcă Dumnezeu, care este imaterial, nu poate avea decât o imagine imaterială. Omul în schimb este creat „după chipul lui Dumnezeu”, adică al Verbului care e în același timp agent și model al creării omului. Astfel, pentru Origene, nu putem spune că omul este *potrivit* chipului lui Dumnezeu (privilegiu al Fiului), ci doar *după* chipul său sau „potrivit imaginii imaginii”⁷⁵.

Umanitatea lui Cristos nu este deci cuprinsă de Origene în imaginea lui Dumnezeu — ea este doar, ca la toți oamenii, o imagine a imaginii. Ea beneficiază totuși de un rol preeminent ca imagine intermediară (după Verb) și ca model imediat al imitației noastre. Ea mai este și „umbra Domnului Cristos” sub care noi trăim.

Acel „potrivit chipului” nu se referă la trup — pentru că ar trebui în acest caz să presupunem că Dumnezeu este corporal. Expresia privește sufletul, sau mai degrabă elementul său superior „hegemonic”: inteligența, logosul. Sintagma „potrivit chipului” ne face să fim o parte din Tată, din „Cel care este” — conform vorbelor auzite de Moise în mijlocul rugului aprins. Creaturile raționale primesc prin acțiunea Fiului îndumnezeirea și progresează pînă cînd acel „potrivit chipului” devine o asemănare perfectă. Într-adevăr, imaginea tinde în mod natural să-și ajungă modelul și să îl reproducă. „Potrivit chipului” înseamnă și că faci parte din Fiu, în conformitate cu ceea ce Origene desemnează drept denumirile sale (*epinoiai*), care corespund atributelor Fiului în raport cu noi: calitatea de Fiu adoptiv al Tatălui, de Uns, de Înțelepciune, de Adevăr, de Viață, de Lumină. Ca Logos, Fiul face din noi niște *logika*. Dar dacă, asemeni demonilor, fugim de Dumnezeu, devenim niște *aloga*, niște animale lipsite de rațiune, niște dobitoace spirituale. Expresia „potrivit chipului” ne definește. Ea constituie fondul naturii noastre, „principala noastră substanță”. „Potrivit chipului” ne face astfel să-l găsim pe Dumnezeu în străfundul ființei noastre, de vreme ce, potrivit principiului filozofiei grecești, „numai asemănătorul cunoaște asemănătorul”⁷⁶.

Păcatul nu poate distruge acel „potrivit chipului”. Acesta, sub imaginile diabolice sau bestiale care îl acoperă, rămîne pur, ca apa din fîntîna lui

⁷⁴ Coloseni, 1, 15.

⁷⁵ Origene, *Tratat despre principii*, I, 2, 4.

⁷⁶ Origene, *Comentariu la Evanghelia după Ioan*, XX, 22.

Avraam pe care Filistenii o umpluseră de noroi. Pictată de Fiu, imaginea este „de neșters”. Dar același Fiu încarnat, asemeni lui Isaac, va curăța fîntîna sufletului de murdăriile acumulate și va regăsi apa vie.

Pictorul acestei imagini este Fiul lui Dumnezeu. O pictură de o asemenea calitate și de o asemenea forță încît imaginea sa poate fi eclipsată din neglijență, dar nu distrusă din răutate. Imaginea lui Dumnezeu rămîne întotdeauna în tine, chiar dacă îi suprapui imaginea lucrurilor pămîntești. Tu ești pictorul acestui tablou. Te-a întunecat desfriul? Înceamnă că ai folosit o culoare terestră. Te arde setea de cîștig? Ai amestecat o altă culoare (...). Astfel, prin fiecare soi de răutate, ca și prin îmbinarea diverselor culori, pictezi tu însuși această imagine a terestrului (*imagine m terreni*). Omul își pictează imaginea cu paleta păcatelor sale.⁷⁷

La capătul dezvoltării dinamice a celui „potrivit chipului” se află în fine — dar nu în lumea noastră — asemănarea. *Homoiosis* coincide cu cunoașterea lui Dumnezeu printr-o vedere față în față, după cum „potrivit chipului” coincide cu începutul cunoașterii. Astfel, scopul pe care îl fixa Platon vieții umane este atins, prin mîntuirea lui Cristos.

Origene a provocat o explozie teologică, al cărei suflu și ale cărei efecte se prelungesc în toate sensurile și pînă în ziua de azi. El se află mai ales la originea unui curent distinct pe care-l putem numi origenism și care va plasa cheștiunea imaginii divine pe o cale care va sfîrși în iconoclașm. Există un sistem al lui Origene, o cosmologie origeniană care face problematică reprezentarea plastică a divinului. În această cosmologie sistematică sînt decisive două puncte. Primul este cristologia. „Domnul este numit «adevărat», scrie el, în contrast cu umbra, figura și imaginea; căci astfel e Verbul în cerul deschis: el nu este pe pămînt așa cum e în cer, pentru că, devenind carne, el se exprimă prin intermediul unor umbre, figuri și imagini. Mulțimea preținșilor credincioși este instruită de umbra Verbului, și nu de adevăratul Verb al lui Dumnezeu, care se află în «cerul deschis».”⁷⁸

Deși ostil gnosticilor, Origene pare astfel să schițeze opoziția între un exoterism, cel al oamenilor simpli și ignorați, mărginit la umanitatea lui Cristos, și un ezoterism, cel puțin o cunoaștere superioară, care ajunge la contemplarea Verbului, așa cum este el „în cerul deschis”. Încarnarea este concepută ca o adaptare pedagogică prin care Dumnezeu se adaptează la capacitățile umane. Ea indică drumul spiritual prin care slăbiciunea umană va progresa dincolo de această Încarnare pentru a merge pînă la cunoașterea Verbului în sine. Faptele de viață ale lui Cristos, inclusiv Patimile sale, reprezintă gradele inferioare ale unei inițieri elementare. Încarnarea

⁷⁷ Origene, *Omilii despre Geneză*, XIII, 4.

⁷⁸ Origene, *Comentariu la Evanghelia după Ioan*, II, 16.

apare ca o etapă provizorie, deoarece, la Înviere, Verbul se întoarce la starea sa primitivă. Scopul cunoașterii este de a contempla „Logosul gol“, despuiat de veșmîntul său de carne. Trupul lui Isus este „imaginea de pe pămînt“ a „realităților din cer“.⁷⁹ Astfel, există o distanță între Verb și omul Isus. Acesta este instrumentul, manifestarea Verbului: nu este în el însuși obiectul revelat. Din această perspectivă, o reprezentare a lui Cristos nu poate să fie decît imaginea imaginii unei Imagini.

Al doilea punct, de care depinde de fapt primul, este antropologia sa. Cum a putut un Dumnezeu bun și drept, spuneau gnosticii, să creeze o lume atît de stratificată, care se etajează de la îngeri pînă la om? Cum a putut face să se nască un om la evrei, alături de legii divine, sau la greci, alături de înțelepciunii, și apoi la negrii canibali și la sciții paricizi?

Origene, pentru a apăra justiția lui Dumnezeu și libertatea împotriva pesimismului și fatalismului gnostic, avansează teoria preexistenței: la origine, spiritele au fost create egale, asemănătoare și libere. Libertatea presupune mutabilitate: „Libertatea l-a împins pe fiecare fie să progreseze prin imitarea lui Dumnezeu, fie să decadă prin neglijență.“⁸⁰ Dacă rămîne întors spre Dumnezeu, spiritul primește în permanență de la Dumnezeu. Într-adevăr, el este ceea ce este prin grația divină. Statutul naturii rămîne problematic la Origene. Dar dacă spiritul se îndepărtează de Dumnezeu, dacă se oprește, din oboseală și teamă de efort, el devine o *physis*, o natură determinată. Origene spune că aceste spirite sînt „răcite“. Or, toate spiritele — cu excepția sufletului preexistent al lui Cristos — au căzut. În funcție de profunzimea căderii, ele au devenit ierarhiile angelice, corpurile celeste, rasele umane. Fiecare își primește soarta după greșelile făcute. Unele suflete nu păcătuiseră destul pentru a cădea în rîndul demonilor, și nici nu erau suficient de ușoare pentru a rămîne printre îngeri: pentru ele, Dumnezeu a făcut lumea de față, și le-a legat de niște corpuri ca să le pedepsească. Astfel se explică ierarhia cosmică: *coelestia* (îngeri și aștri), *terrestria* și demoni.

Aceste trei clase de ființe spirituale nu sînt separate prin niște pereți etanși. Dragostea față de Dumnezeu, liberul arbitru nu pot fi pierdute, și în consecință, practicînd binele sau răul, fiecare poate urca sau coborî și mai jos.

Care este statutul corpului în această lume de *logika* decăzute? Care nu face parte din natura nici unei ființe, fiindcă nu există natură, aceasta fiind într-o absolută dependență față de Dumnezeu și de darurile grației divine. Toate spiritele sînt la origine necorporale. Dar toate, în cădere, sînt îmbrăcate într-un corp. Se poate oare afirma că trupul este un rău, așa cum

⁷⁹ *Ibid.*, VI, 34.

⁸⁰ Origene, *Tratat despre principii*, II, 9, 6.

pretind platonicienii și gnosticii? Fiind creat de Dumnezeu, el nu constituie un rău în sine. Dar e o pedeapsă, și o pedeapsă reprezintă, pentru Origene, un mijloc de vindecare. Apocatastaza, reîntegrarea tuturor, este o întoarcere la spiritualitatea pură. Învierea corpurilor nu e negată, dar ea nu marchează decât o etapă în întoarcere: corpul de slavă este un grad intermediar între corpul terestru și animal, și starea de spirit pur.

Rezultă că omul este sufletul său. El nu e corporal decât din greșeală, și corporalitatea sa nu face cu adevărat parte din planul creator al lui Dumnezeu. Iată de ce Origene opune imaginilor moarte ale păgînilor adevăratele imagini ale lui Dumnezeu: creștinii care poartă în sufletul lor frumusețea virtuților divine. Fiindcă numai sufletul este făcut după imaginea lui Dumnezeu („*imagine al cărei pictor este Fiul lui Dumnezeu*”⁸¹), singurul cult convenabil este cel care se celebrează în sufletele creștine, și singurele statui și imagini care trebuie înălțate sînt cele ale virtuților ce modelează sufletul după chipul lui Dumnezeu. „Prin ele se cuvine să cinstim modelul tuturor acestor statui, care e chipul lui Dumnezeu celui nevăzut, Dumnezeu cel Unul-Născut.”⁸²

Termenului foarte corporal de „a vedea”, Origene i-l preferă pe acela, mai intelectual, de „a contempla” (*theorein*). Origene și Irineu par să marcheze, la originile creștinismului, nașterea unei bifurcații. Încrederea în materie și în corp, al căror statut ontologic este asigurat, înglobat în proiectul divin, capabil de Dumnezeu, reprezintă partea lui Irineu. Dacă există o artă origeniană, ea va viza spiritul, invizibilul, interiorul, sufletul. De partea lui Irineu se va plasa pictura căreia nu-i este teamă de nud, nici de familiaritatea cu lucrurile divine, Veronese, Rubens. De partea lui Origene, abordarea oblică, indirectă și aluzivă a lucrurilor sfînte, simbolisticii, în orice caz muzicienii.

Grigore de Nyssa: imaginea evanescentă

La Grigore, imaginea nu înseamnă, ca la Platon, analogia denivelată a lumii sensibile în raport cu lumea inteligibilă. Ci, în prelungirea lui Filon, o participare, o comunitate de natură. Cînd e vorba de Logosul divin, imagine a Tatălui, egalitatea de natură este perfectă. Cînd e vorba de om, asemănarea, oricît ar fi de inegală, este directă. Filon plasa cosmosul ca imagine intermediară. Grigore rezervă acest privilegiu doar omului: „Cetul nu a fost făcut după imaginea/icoana/ lui Dumnezeu, nici luna, nici

⁸¹ Origene, *Contra lui Celsus*, VIII, 18, trad. de T. Bodogae, Editura Institutului biblic și de misiune al bisericii ortodoxe române, București, 1984.

⁸² *Ibid.*, VIII, 17.

soarele, și nimic din ce a fost făcut în creație.⁸³ Similitudinea este deplină. „Ceea ce a fost creat după chipul lui Dumnezeu posedă o similitudine deplină cu arhetipul său. E spiritual ca el, necorporal, așa cum el este necorporal.” Imaginea semnifică o participare supranaturală la sfințenia lui Dumnezeu. Iată de ce Grigore îl compară pe Dumnezeu cu „un pictor care își înfloreste imaginea, o transformă în propria sa frumusețe și dezvăluie în ea propria sa perfecțiune”⁸⁴. Imaginea se referă la viața intelectuală (*nous*) și la viața spirituală (*pneuma*) care, împreună, formează natura (*physis*) omului, în starea în care a fost creat. Viața animală, psihică sau somatică, este un accident supraadăugat. În teologia occidentală, dimpotrivă, să notăm în treacăt, natura cuprinde viața animală și viața intelectuală, viața spirituală supranaturală fiind cea supraadăugată.

Natura umană, în starea sa de creație, este nemuritoare și asexuată. Creația „bărbat și femeie” este o a doua etapă a creației, în ipoteza eșecului celei dintâi: Dumnezeu, prevăzând că libertatea omului nu se va îndrepta spre bine, și pentru a-i lăsa o șansă să revină la el, i-a luat omului modul angelic de propagare și i-a dat un altul, de natură animală. Sexualitatea este astfel produsul unei decăderi. Ea este și sursa unor alte decăderi, din cauza pasiunilor al căror sediu este.

În teologia occidentală, există o natură umană căreia grația divină, ce desăvârșește asemănarea, îi este supraadăugată. Pentru Grigore, primitivă este viața divină a omului potrivită imaginii. Omul natural pozitiv este secundar. Viața pe pământ nu e nici stabilă, nici reală: paradisul este adevăratul loc al omului. Beatitudinea i-a aparținut la origine omului. Ea este mediul adaptat naturii sale, în care își trăiește pasiunea, fără sex, incoruptibil. Cristos e cel care „l-a restabilit în beatitudinea sa primordială pe cel ce fusese izgonit din Rai și cufundat în prăpastia vieții pămîntești”⁸⁵.

Dar unde este omul conform naturii sale? Nu îl vedem, pentru că el a îmbrăcat „tunicile de piele”, adică existența biologică și participarea la viața animală. „Aceste lucruri supraadăugate la adevărata noastră natură sînt împreunarea trupurilor, concepția, nașterea, alăptatul, hrana, dorința, adolescența, maturitatea, bătrînețea, boala, moartea.”⁸⁶ Toate aceste lucruri desconsiderate de Grigore deveneau radical rele în gnosticism. Ortodoxia lui Irineu nu lua în calcul, drept consecințe ale căderii și incompatibile cu natura omului, decît boala și moartea. Împreunarea trupurilor, zămislirea, hrana erau, dimpotrivă, socotite printre binecuvîntări.

⁸³ Citat de Jean Daniélou, *Platonisme et Théologie mystique*, Aubier, Paris, 1944, p. 49.

⁸⁴ Grigore de Nyssa, *Crearea omului*, V.

⁸⁵ Citat de J. Daniélou, *Platonisme et Théologie mystique*, op. cit., p. 55.

⁸⁶ *Ibid.*

Tunicile de piele reprezintă ansamblul vieții animale, tot ceea ce este comun omului și animalelor. Cu toate acestea, corpul poate cunoaște stări mai elevate. În locul tunicilor de piele, omul poate îmbrăca ceea ce, în *Viața lui Moise*, Grigore numește „tunica Marelui Preot”⁸⁷. Pentru Filon, ea era simbolul cosmosului. Era albastră. Pentru Grigore, ea simbolizează caracterul celest al vieții purificate. Este o tunică ușoară, aeriană, care corespunde corpului pneumatic. În fond, despuat prin asceză de tunicile de piele, omul regăsește un corp potrivit naturii sale. El nu e cuprins în imaginea lui Dumnezeu, fiindcă numai sufletul face parte din ea. Dar există o răsfringere a demnității sufletului asupra corpului. Corpul e suspendat de suflet, așa cum sufletul e suspendat de Dumnezeu. El este oglinda oglinzii, imaginea imaginii. Astfel, corpul „povestește” slava lui Dumnezeu în felul în care Psalmul ne spune că cosmosul povestește slava lui Dumnezeu. Grigore, în prelungirea stoicismului mijlociu și a „Visului lui Scipio”, vede într-adevăr în corp un microcosmos.⁸⁸ „Dacă deci întreg universul este ca o armonie muzicală al cărei autor și executant e Dumnezeu, dacă omul este un univers în miniatură și dacă e în același timp replica celui care orînduiește universul, ceea ce rațiunea descoperă în marele cosmos este natural să vadă și în cel mic, partea avînd într-adevăr aceeași natură ca întregul.”⁸⁹ Corpul este conceput după imaginea lumii, după cum (numai) sufletul e imaginea lui Dumnezeu.

Tunicile de piele, adică trupul în condiția sa muritoare — sexuată —, sînt o povară și un remediu totodată. Ele i-au fost date omului pentru ca răul să nu îl fixeze în alegerea sa, pe care Dumnezeu o prevedea rea și care l-ar fi înălțat pentru totdeauna de rău dacă ar fi fost un spirit pur. Intrînd pe calea purificatoare, în asceză, omul se smulge din tunicile de piele. El revine în etape la paradis, la beatitudinea primitivă. Renunțînd la pasiuni, și chiar la căsătorie, „el iese din veșminte, din carne”. La sfîrșitul timpurilor, inserția în animalitate va înceta și umanitatea, atingîndu-și Pleromul, va fi restabilită în viața angelică a originilor.⁹⁰

Acesta e statutul inferior, precar, pasager al corpului în condiția sa actuală. Încarnarea divină nu l-a modificat cu adevărat. Grigore moștenește în acest punct spiritualismul, cel puțin antihylismul, antisomatismul, pe Platon, Filon, Plotin și Origene. Dacă există un loc în care se reflectă imaginea divină, acela e sufletul virtuos, purificat, „apatic”.

Dacă speli printr-o viață cumpătată noroiul care s-a așezat pe inima ta, frumusețea dumnezeiască va străluci din nou în tine. Într-adevăr, ceea ce seamănă cu binele este

⁸⁷ Grigore de Nyssa, *Viața lui Moise*, 189 și urm.

⁸⁸ Vezi R. Leys, *L'Image de Dieu chez saint Grégoire de Nysse*, Paris și Bruxelles, 1951, pp. 50-51.

⁸⁹ Grigore de Nyssa, *Tratat despre Psalmi*, XLIV, 441 c.

⁹⁰ Vezi R. Leys, *L'Image de Dieu*, op. cit., p. 109.

bun. Astfel, văzându-se el însuși el vede în sine pe cel pe care îl caută. De aceea, cel care are o inimă pură merită să fie numit preafericit, fiindcă privindu-și propria frumusețe el vede în ea modelul. După cum cel ce privește soarele într-o oglindă, chiar dacă nu-și atingește ochii pe cer, vede totuși soarele în limpezimea oglinzii, tot astfel și voi, chiar dacă ochii voștri nu pot percepe lumina, aveți înăuntrul vostru ceea ce doriți; dacă vă întoarceți la grația imaginii (*charis tes eikonos*) care a fost pusă în voi de la început.⁹¹

Sintem aici aproape de doctrina din *Phaidon*, unde purul se unește cu purul; de doctrina lui Plotin, în care purificarea e comparată cu cioplirea unei statui. Există totuși o diferență. Într-adevăr, sufletul redevine oglinda în care se reflectă frumusețea divină nu numai prin efortul de purificare. Ci mai curînd Prezența divină, sfințenia divină aduce purificarea. Puritatea și Prezența sînt atunci identice, și nu e de mirare că sufletul, contemplîndu-și puritatea, îl vede pe Dumnezeu, fiindcă Dumnezeu este în el, fiindcă el se topește în Dumnezeu. Dumnezeu nu este intrinsec sufletului — ca la Plotin —, ci sufletul adăpostește o libertate care se poate îndrepta spre Dumnezeu și căreia Dumnezeu îi insuflă atunci viață. „Razele adevăratei și divinei virtuți, reflectate într-o viață purificată prin *apatheia* care derivă din ea, fac vizibil invizibilul și sesizabil inaccesibilul, desenînd soarele în oglinda noastră.”⁹²

Nu-l găsim deci pe Dumnezeu în noi decît pentru că el a venit aici. Sufletul nu posedă o natură divină a cărei contemplare ar putea echivala cu contemplarea lui Dumnezeu. Ea nu este divină decît prin grația unei deificări extrinseci. Dar este oare cu adevărat posibil să contemplăm imaginea divină? Grigore propune o cale care trebuie parcursă în etape succesive. Întoarcerea la paradis și la condiția primitivă a omului este obținută prin purificare și botez. Apoi prin lupta împotriva pasiunilor pînă la completa detașare — *apatheia*. În continuare, prin contemplația intelectuală: *theoria*. Dar aceasta duce la extaz, în care viziunea dispare. Imaginea divină se dizolvă în tenebrele mistice pe care le explică teologia negativă.

Pentru a intra în această mișcare, să analizăm ultimul tratat al lui Grigore, *Viața lui Moise*. Grigore conferă un sens alegoric fiecărui episod din viața profetului. Iată-l deci pe Moise care se cufundă, pe muntele Sinai, în întuneric: „Textul ne învață cum cunoașterea (*gnosis*) religioasă este mai întîi lumină pentru cei care o primesc (...). Dar cu cît spiritul, în înaintarea sa, (...) se apropie mai mult de contemplație, cu atît el vede că natura divină este invizibilă (...). Într-adevăr, în asta constă adevărata

⁹¹ Grigore de Nyssa, *Omilie asupra celei de a patra Beatitudini*; citat de J. Daniélou, *Platonisme et Théologie mystique*, op. cit., p. 211.

⁹² Citat de J. Daniélou, *Platonisme et Théologie mystique*, op. cit., p. 222.

cunoaștere a celui pe care-l caută și adevărata sa viziune, în *faptul de a nu vedea*.⁹³ Astfel: „Orice concept format prin înțelegere în încercarea de a atinge și a circumscrie natura divină nu reușește decît să modeleze un idol (*eidolon*) al lui Dumnezeu, și nu ne face să-l cunoaștem.”⁹⁴

Moise dorește să-l vadă pe Dumnezeu față în față. Dumnezeu îi îndeplinește dorința, dar în același timp îi explică faptul că „ceea ce caută el depășește puterea omenească”. Îl împinge așadar, afirmă Grigore, la „disperare”⁹⁵. Moise trebuie să înțeleagă că vocea divină „acordă ceea ce i se cere prin chiar faptul că refuză”. Vederea lui Dumnezeu se mărginește la dorința de a-l vedea și, mai mult, se identifică cu aceasta: „(...) fiindcă în asta constă adevărata vedere a lui Dumnezeu, în faptul că acela care ridică ochii spre el nu încetează niciodată să îl dorească.”⁹⁶

Trebuie deci să abandonăm ideea de a ajunge la o icoană stabilă a divinului, deoarece „dorința de Frumos care ne împinge la această ascensiune nu încetează niciodată să se extindă pe măsură ce înaintăm în cursa spre Frumos”⁹⁷. Omul nu-și găsește stabilitatea decît în această mișcare nedefinită. Stabilitatea sa este „ca o aripă în călătoria spre înalțuri”⁹⁸. Icoana se dizolvă pe măsură ce ne apropiem de ea — și singura icoană adevărată este tocmai această disoluție.

În Grigore de Nyssa, Biblia, Platon, Filon, Origene își amestecă apele. Îl putem trage spre ortodoxie, ca Daniélou și Leys, sau, așa cum face Urs von Balthasar, spre propria sa filozofie, și mă voi feri să polemizez cu acești savanți care au trăit în intimitatea sa. Dar, dacă analizăm destinul artei creștine din Orient, fie că e vorba de pornirile iconoclaste sau de hieratismul care marchează limitele icoanei, Cappadocianul se numără printre aceia care, în pragul său, au orientat-o în direcția pe care a adoptat-o. Infirmitatea radicală a corpului, elanul care te împinge să scapi de el, conceptul de corp pneumatic, care va renaște într-o versiune modificată drept corp astral la ezoteriști, discreditarea sexualității ca atare — uimitoare la el, care a fost unul din puținii Părinți ai Bisericii care au cunoscut starea maritală (dacă nu cumva tocmai din această cauză) —, formează unul din polii gândirii sale. Dorința de Dumnezeu, dorință „nesatisfăcută” și orientată de „disperare”, dialectica nesfîrșită a *epectazei*, urmărirea unei imagini divine care se afundă în noapte pe măsură ce mergem în întîmpinarea ei, reducerea satisfacției la dorință și a viziunii la tenebre constituie celălalt pol. Dacă nu ar fi existat decît Grigore de Nyssa (și Origene) și

⁹³ Grigore de Nyssa, *Viața lui Moise*, 162-163.

⁹⁴ *Ibid.*, 166.

⁹⁵ *Ibid.*, 220.

⁹⁶ *Ibid.*, 233.

⁹⁷ *Ibid.*, 238.

⁹⁸ *Ibid.*, 244.

dacă, pe de altă parte, nu ar fi existat o artă creștină, ar fi natural să explicăm cel de al doilea aspect prin primul.

Există o estetică la Grigore dar, mai radical decât la Plotin, ea exclude operele și reprezentările în așa măsură încît pînă și operele care au reușit să se nască în ciuda tuturor în acest climat sînt subminate de propria lor negare.

Origene și Grigore sînt simultan niște iubitori ai frumuseții și niște disperați ai operei. Citim, în *Crearea omului*, următorul pasaj:

Deoarece divinul este frumusețea supremă și cea mai înaltă formă de bine către care tot ceea ce dorește frumosul se înclină, spunem că spiritul (*nous*) format după imaginea celei mai înalte frumuseți rămîne el însuși în frumos atîta vreme cît participă, pe cit îi stă în puteri, la asemănarea cu arhetipul, dar că se trezește lipsii de frumusețe de îndată ce, într-un fel sau altul, el părăsește domeniul (...). Cît timp unul e suspendat de celălalt, participarea la adevărata frumusețe se comunică analogic la toate gradele, gradul superior făcînd frumos ceea ce e suspendat de el. Dar dacă se produce o ruptură în această bună coeziune, și dacă, împotriva ordinii stabilite, superiorul începe să urmeze inferiorul, atunci se dezvăluie diformitatea materiei abandonate de natură (căci într-adevăr, materia în sine e diformă și lipsită de artă) și această diformitate distruge în același timp frumusețea naturii, care-și primea frumusețea de la spirit. Astfel, urîjenia materiei pătrunde prin comunicarea naturii pînă în spiritul însuși, făcînd să dispară din structura sa imaginea lui Dumnezeu.⁹⁹

Dacă un artist 1a asupra sa acest text, va aprecia că ceea ce contează nu e să faci — căci a face presupune o anumită conversiune la materie —, ci să te întorci spre sursa frumuseții. Astfel, adevărata operă va fi atitudinea interioară pe care o va adopta artistul, voința pură de artă pe care o va exemplifica în persoana sa. Și pentru a face cunoscută noua stare a sufletului său — această unică operă de artă —, el va produce mărturii care vor putea fi acte de ură sau de distrugere, sau parodii a ceea ce nu este această atitudine interioară, adică a ceea ce e considerat în mod vulgar, „hylic“, drept opere de artă. Să te debarasezi de opera de artă pentru a sculpta mai bine statuia interioară, și pentru aceasta să sfărîmi orice statuie exterioară, orice operă trecută și prezentă, să disprețuiești arta pentru a exalta artistul, iată una din tendințele artei începînd cu dadaismul și Duchamp. Să arzi, să sfîșii o pînză, să o mînjești cu excremente, să adopți față de pictură atitudinea cea mai violent sadică, pentru ca mai apoi să înconjuri obiectul astfel obținut cu cea mai mare grijă și să supraveghezi cu gelozie prezentarea sa la o bienală: acest contrast care îl amuza pe Robert Kline se explică ușor.¹⁰⁰ Ceea ce artistul fabrică, apoi protejează,

⁹⁹ Grigore de Nyssa, *Crearea omului*, 161 c-164 a; citat de Hans Urs von Balthasar, *Présence et Pensée*, Beauchesne, Paris, 1988, pp. 48-49.

¹⁰⁰ Vezi Robert Kline, *La Forme et l'Intelligible*, Gallimard, Paris, 1970, „L'éclipse de l'œuvre d'art“, pp. 403 și urm.

e o mărturie vizibilă și de o autenticitate constatată a unei posturi înteroare invizibile, care e aceea a unei aspirații sau a unei alăturări la sursa divină a frumuseții.

Augustin: inspirația poetului

Citindu-l pe Augustin, europeanul occidental are sentimentul că se întoarce acasă. Nu numai că augustinismul se înscrie în țesătura tradițiilor noastre, încît în majoritatea operelor noastre, într-o oarecare măsură, el este prezent. Dar chiar dacă el nu ar fi fost unul din arhitecții casei noastre, și dacă această casă ar fi fost construită din materiale mai vechi decît el — în fapt, așa a și fost —, noi tot l-am simți ca pe o gazdă prietenoasă care ne invită să locuim cu ea. Teologia sa trece drept severă și sumbră, dar nu ne este străină. Ea ne „repatriază”. Și totuși, cînd căutăm la Augustin temele corespunzătoare celor întîlnite la Grigore sau la Origene, constatăm că el adoptă poziții învecinate. Semnificative sînt însă diferențele.

Doctrina augustiniană a imaginii se află în prelungirea origenismului, fiindcă plasează imaginea lui Dumnezeu nu în corpul omului, ci în sufletul său, în special în *mens*. Dominația asupra animalelor este un indiciu, pentru că sufletul animal nu posedă *ratio* sau *mens*, care este sediul imaginii.

Sufletul este imagine prin capacitatea sa de a-l cunoaște pe Dumnezeu. Dumnezeu îl creează în două momente ontologice. În primul, sufletul e caracterizat prin absența determinării și a formei. Este stadiul acelei *materia spiritualis* sau *informitas*. Dar, ca spirit capabil de cunoaștere, sufletul este unificat printr-o mișcare de conversiune spre Dumnezeu, în virtutea căreia el își primește forma și ajunge la cunoașterea lui Dumnezeu și a sinelui. Este stadiul așa-numitei *formatio*. Constituirea spiritului creat (fie el înger sau om) „coincide cu iluminarea intelectuală prin care acest spirit cunoaște Verbul lui Dumnezeu și se cunoaște în el, distingîndu-se în același timp de el” (Gilson). „Această primă lumină era astfel creată încît în ea s-a produs cunoașterea Verbului lui Dumnezeu prin care ea era creată, această cunoaștere constînd pentru ea în a fi întoarsă, în informitatea sa, spre Dumnezeu care o forma, și să fie astfel creată și formată.”¹⁰¹ Această conversiune care stă la baza cunoașterii lui Dumnezeu și a sinelui nu este posterioară creației spiritului, ci îi este constitutivă. Totuși, ea este liberă. Creatura trebuie să-și ratifice conversiunea printr-un act de libertate în virtutea căruia ea rămîne întoarsă spre Dumnezeu. Aici se situează, pentru înger și pentru om, posibilitatea păcatului.

¹⁰¹ Augustin, *Geneza în sens literal*, III, 20, 31.

Esența sufletului omenesc este deci să-l cunoască pe Dumnezeu: *Principale mentis humanae quo novit Deum vel potest nosse*¹⁰². Cunoașterea nu va deveni perfectă decât la sfârșit, când ea îl va vedea pe Dumnezeu așa cum este și când va fi depășit întunecarea datorată păcatului. Natura omului, spre deosebire de cea a îngerului, a cărui alegere este definitivă și imediată, permite ca alegerea să se facă și să se desfășoare în timp. El este o ființă istorică, fiindcă libertatea sa e solicitată în permanență. Chiar și sub păcat, imaginea nu poate fi ștersă: „Imaginea poate fi atât de uzată încât aproape să nu mai apară, ea poate fi întunecată și desfigurată, poate fi clară și frumoasă, ea nu încetează să fie (*semper est*).”¹⁰³

Această doctrină poartă amprenta lui Plotin. Într-adevăr, acesta distinge o mișcare de dispersie pornind de la Unu și o mișcare de întoarcere la Unu în virtutea căreia multiplul devine ființă și inteligență. Dar Augustin introduce o relație de la persoană la persoană între Dumnezeu și creatura sa, pune de o parte și de alta un act de libertate, și plasează acest *exitus-reditus* în timpul istoric individual și cosmic.

Dacă analizăm concepția sa despre corp, descoperim un Augustin mult mai puțin eterat decât confracții săi întru platonism. În formula „bărbat și femeie” a creației, el menține egala lor demnitate (femeia posedă și ea o *mens*) și se bazează pe *fecit eos et benedixit eos* pentru a exclude ideea creării unei ființe androgine.¹⁰⁴ La întrebarea dacă corpul primului om era un corp animal sau un corp spiritual, el conchide, spre deosebire de Grigore de Nyssa, că, de vreme ce primul om era un om terestru, corpul său nu putea fi decât un corp animal.¹⁰⁵ Mai exact, și tot spre deosebire de Grigore, el consideră că nu există nici un motiv valabil pentru a nega încă din timpul vieții paradiziace o înmulțire a speciei umane ca efect al sexualității. Cel mult libidoul nu va juca un rol în unirea sexuală, pentru care *solo piae caritatis affectu* va fi absolut suficient. Ceea ce reproșează Augustin libidoului, în activitatea sexuală sub condiția păcătoasă, este că el se sustrage celui *arbitrium* al voinței: „Omul, începînd să nu mai asculte de Dumnezeu, a resimțit neascultarea propriilor sale membre.” Sexualitatea ca atare nu e o decădere. Corpul omului este un bun, și chiar, pentru fiecare luat în parte, un bun însemnat. Sufletul se folosește de el.¹⁰⁶

Dar originalitatea lui Augustin nu trebuie căutată în inflexiunea pe care a dat-o pasajelor teologice și filozofice moștenite de la platonicienii creștini. Ci în turnura extraordinar de personală pe care a dat-o contemplației

¹⁰² Augustin, *De Trinitate*, XIV, 8, 11.

¹⁰³ *Ibid.*, XIV, 4, 6.

¹⁰⁴ Vezi Augustin, *Geneza în sens literal*, III, 22, 34.

¹⁰⁵ *Ibid.*, VI, 19, 30.

¹⁰⁶ Vezi Etienne Gilson, *Introduction à l'étude de saint Augustin*, Vrin, Paris, 1987, p. 219.

sale. Augustin, instruit în spiritul lui Plotin, citea în el ceea ce venea din străfundul său, crezînd că recunoaște Tatăl în Unu, Verbul în Inteligență și creație. Dar Plotin rezistă la această anexare.¹⁰⁷ Raportul cu divinul și cu lumea nu poate fi asemănător, dacă relația lui Dumnezeu cu lumea este cea de generare și de emanație, sau dacă e cea de creație. În plotinism, nu există decît raporturi de generare și de emanație. Există deci un continuum care merge de la Unu pînă la extremitățile lumii: totul e divin, deși din ce în ce mai puțin. La Augustin, care este creștin, o tăietură ontologică separă radical Creatorul de creatură. În doctrina lui Plotin, putem deci merge mult mai departe de primul principiu fără a ieși din divin. Suflul este în largul său în domeniul divin al inteligibilului. El găsește în sine însuși lumina ce îl luminează, fiindcă el e această lumină. Pentru a reveni în „patrie“ e suficient ca omul să devină conștient de adevărata sa natură.

La Augustin, lucrurile stau altfel. Suflul augustinian nu poate conta pe sine pentru a primi lumina în privința lui Dumnezeu, pe care el nu o posedă. El trebuie să o primească de la Dumnezeu, și această lumină este creată tot așa cum el însuși a fost creat. Iluminarea presupune deci creație. În plus, ea trece prin creație. „Între întoarcerea «pe loc» a sufletului plotinian spre propria sa lumină și spre principiul său, și elevarea progresivă a gândirii augustinienne spre cauza transcendentă a adevărului său, există o diferență de natură, și nu doar de grad.”¹⁰⁸

Rezultă că contemplația augustiniană nu se poate refugia pur și simplu spre interior rupîndu-și legăturile cu lumea exterioară. Ea are nevoie de mediere. Incapabilă să-l atingă pe Dumnezeu însuși (în afară poate de cazul excepțional al extazului), ea trebuie să-l cerceteze în operele sale, adică în lumea corpurilor, din care face parte omul, apoi în suflet, care este imaginea sa cea mai clară. „Să contempli înseamnă să îndreptăm spre lucruri un act de atenție susținută care este întrebarea la care însăși vederea lor este răspunsul.”¹⁰⁹ Această dialectică e rezumată de celebra frază: „Căci oamenii pot evoca lucrurile prin semnele care sînt cuvintele, dar cel care transmite o învățătură, singurul Maestru adevărat, este Adevărul incoruptibil, singurul maestru interior care a devenit și maestru exterior /Cristos încarnat/ ca să ne amintească de exterior în interior.”¹¹⁰

În această concepție, cei trei termeni își găsesc consistența, Verbul care învață, lumea care conține „rațiunile cauzale“, „rațiunile seminale“ pe care le-a pus aici Verbul și prin care a fost creat, și discipolul care, discernîndu-le în el însuși și în jurul său, se înalță sub lumina maestrului spre

¹⁰⁷ Vezi *ibid.*, p. 261.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 146.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 244.

¹¹⁰ Augustin, *Împotriva Epistolei fundamentului*, 36, 41.

Creatorul său. Augustin regăsește, într-o altă doctrină, intuiția antică ce îngăduise creația operelor sub inspirația demonică a zeilor, fiindcă operele fac parte din această prezență a sinelui în lume la care nu se resemna hiperspiritualismul lui Origene și Grigore.

Iată de ce, în opera sa propriu-zis estetică, *De musica*, Augustin împrumută foarte mult din Varro, Posidonius, tradiția stoică. Spre deosebire de Plotin, el restaurează unitatea, armonia, egalitatea, numărul ca „sursă a frumuseții”¹¹¹. Dumnezeu nu este gelos pe frumusețile temporale. E de ajuns să ierarhizăm corect genurile de frumusețe, să nu le disprețuim pe cele superioare, să nu rămânem prizonierii celor inferioare. Fiecare „număr” este frumos în felul său și trebuie iubit pentru ordinea sa, fie că e vorba de cel al pământului (progresia de la 1 la 4; centrul, lungimea, lărgimea și profunzimea: corpul complet), al apei, al aerului sau al cerului, care e cel mai pur și mai perfect. Dar și mai sus se află armoniile raționale ale sufletelor sfinte și preafericite și, infinit mai sus, Dumnezeu, care dirijează totul. La fiecare nivel se cuvine să te bucuri proporțional, „căci delectarea este ca o greutate a sufletului” și îl ordonează în mod natural.¹¹²

Acest itinerar pe care îl parcurge sufletul de la lucruri la Dumnezeu — și înapoi — este marcat de Augustin astfel încât să formeze un cosmos plin de imaginea divină, și un Dumnezeu plin de imaginile cosmice care sînt Ideile sale. Există poate acolo, așa cum sugerează Gilson, o imposibilitate datorată unei suprapunerii a plotinismului peste Biblie: „Problema raportului mutual între o pluralitate de zei, cuprinși cu toții în ordinea multiplului, nu corespunde întru nimic problemei raportului unei multiplicități de ființe, dintre care nici una nu este un zeu, față de Ființa singură care este Dumnezeu (...). Augustin s-a angajat în misiunea desigur imposibilă de a interpreta creația în termeni de participare.”¹¹³ O greșeală, poate, dar *felix culpa*, fiindcă ea sfîrșește în cea mai grandioasă, cea mai cuprinzătoare dintre poetici.

Dumnezeul lui Augustin este Dumnezeul lui Avraam, Isaac și Iacov, care a creat cerul și pământul. Creînd materia, a creat oare ceva? Da, fără îndoială, căci actul creator cauzează ființa, și Biblia ne obligă să credem aceasta. Dar Augustin moștenește și noțiunea platoniciană a materiei, concepută ca o cvasineființă. Augustin, a cărui filozofie este esențialistă, spune atunci că actul creator se referă la materie și la formă, materia, care e substanța *din care* este făcută creația, și sinteza sa cu forma, care e ceea ce a fost făcut. Compusul de materie și formă care este o creatură e un

¹¹¹ Augustin, *De musica*, VI, 17, 56.

¹¹² Vezi *ibid.*, VI, 11, 29.

¹¹³ E. Gilson, *Introduction à l'étude de saint Augustin*, op. cit., p. 263.

concreatum a cărui ființă totală îl are pe Dumnezeu drept cauză. El se sustrage astfel participării platoniciene.¹¹⁴

Dumnezeu creează materia „informă”. Ea este deja ceva. Dându-i o formă, „el face și desăvârșește”. El face: aduce la starea de ființă, la unitate, ceea ce era o ființă brută, o pură capacitate de a primi forma. Dar în același timp, el desăvârșește: Verbul creator îi imprimă materiei, care tindea spre neant, o mișcare de conversiune către sine, care imită la rîndul său coeziunea Verbului însuși cu Tatăl. „Așa cum Verbul este imaginea perfectă a Tatălui în virtutea adevărului sale perfecte la el, tot astfel materia devine o imagine imperfectă a Verbului și a Ideilor sale grație conversiunii spre el; a crea înseamnă în mod indivizibil a produce informul și a-l chema la sine pentru a-l forma.”¹¹⁵

Din toate acestea reiese că lumea îi seamănă lui Dumnezeu și că această asemănare îi fundamentează inteligibilitatea, și chiar existența. Tot ceea ce există nu ființează decît prin participarea la Ideile lui Dumnezeu. Sufletele sînt caste prin participarea la Castitatea în sine, înțelepte prin participarea la Înțelepciune, frumoase prin participarea la Frumusețe. Dar ele nu seamănă unele cu altele și cu Dumnezeu decît prin participarea la Asemănarea în sine, care nu e altceva decît Verbul, imagine perfectă a Tatălui. Lumea este compusă din imagini care nu sînt ca atare decît datorită Ideilor pe care le reprezintă și pentru că există o Imagine în sine în virtutea căreia tot ce este poate semăna cu Dumnezeu.

Pentru ca o asemănare să fie o imagine, trebuie ca ea să fie asemănarea unei ființe generate cu cea care a generat-o. O oglindă în care se contemplă un om produce o imagine, pentru că acest om a generat-o. Verbul este imaginea lui Dumnezeu, pentru că Tatăl îl generează după asemănarea sa. Această relație a lui Dumnezeu cu sine însuși este sursa tuturor relațiilor care le permit creaturilor să acceadă la ființă și să rămînă în ea.

Asemănarea este un substitut al unității perfecte, care-i aparține lui Dumnezeu. A fi înseamnă a fi unu. Dumnezeu este în mod absolut, pentru că numai el este în mod absolut unu. O pluralitate absolută ar tinde spre neant. Asemănarea este un termen mediu între unitatea absolută și multiplicitatea pură. Ea face posibilă existența lucrurilor create, care, fără a fi unu, au datorită ei destulă unitate ca să subziste. Un corp material este divizibil: el nu este deci în mod real unu. Dar asemănarea îi conferă suficientă unitate pentru a fi totuși în oarecare grad. Apa este compusă din părți de apă. Un arbore, un om nu sînt un arbore sau un om decît pentru că intră într-un gen sau o specie prin asemănarea specimenelor între ele.

¹¹⁴ Vezi Augustin, *Geneza în sens literal*, I, 15, 29. Vezi și E. Gilson, *Introduction à l'étude de saint Augustin*, op. cit., p. 263.

¹¹⁵ E. Gilson, *Introduction à l'étude de saint Augustin*, op. cit. pp. 267-268.

Sufletul nu e unul decît dacă el se află în posesia *habitus*-urilor sale și seamănă cu el însuși în timp. Prietenia are ca fundament asemănarea moravurilor etc.

Relația Verbului cu Tatăl, fiind la originea Ființei și a Unului, este totodată și sursa frumosului. Cînd o imagine își egalează modelul, se stabilește între ele simetria, egalitatea, proporția, adică frumusețea. Acest lucru este adevărat pentru corpurile naturale, care sînt frumoase în măsura în care elementele lor constitutive se dispun după niște raporturi identice sau înrudite între ele, astfel încît ele se raportează prin asemănare la unitatea creatoare. Lucrul acesta e valabil și pentru artă. O arcadă e mai frumoasă dacă o altă arcadă e dispusă pe partea opusă, pentru că ele formează în clădire o corespondență. Dar de ce e plăcută această simetrie, pe care zidarul o simte din instinct? Pentru că ea realizează unitatea unei armonii și pentru că o vedem cu ochii spiritului.¹¹⁶

Lumea lui Augustin este o imagine care se fondează nu doar pe Unu, ci pe Unu și Trei — adică pe relațiile transcendente ale Persoanelor divine între ele. Relațiile intradivine de asemănare și de imagine sînt cele care reprezintă sursa asemănărilor și a imaginilor care participă în mod viu la ea. Astfel se alcătuiește o lume mai dinamică, mai patetică și mai personală decît aceea a succesiunii plotiniene. Într-adevăr, lumea este opera voluntară a unui Dumnezeu al cărui motiv de a crea este dragostea: „Să nu ne închipuim că la originea operelor lui Dumnezeu stă o dragoste care se naște din nevoie, în vreme ce această dragoste se naște de fapt din preaplinul bunătății sale.”¹¹⁷ Poros — Sărăcia — nu joacă nici un rol în creație. Prin această dragoste, lumea participă la Ființă, la Unu, la frumos, la adevăr, și nu există nimic pe lume care să nu-și găsească în dragostea lui Dumnezeu rațiunea sa suficientă. Dar dacă lumea, care e în ultimă instanță o imagine, nu se explică decît prin Dumnezeu, în mod reciproc, ea trebuie să ne lămurească asupra naturii autorului său. Trebuie deci să găsim în natură urmele sau vestigiile pe care Dumnezeu le-a lăsat pentru a ne converti la el și pentru a ne face să participăm la beatitudinea sa. Dumnezeu este trinitate: dacă există vestigii ale lui Dumnezeu în natură, ele trebuie să poarte mărturia trinității sale, precum și a unității sale.

Analogiile pe care le reperează Augustin sînt foarte imperfecte. Nici una nu poate exprima unitatea fără să excludă multiplicitatea, nici una nu poate exprima multiplicitatea fără să altereze unitatea. Cele mai imperfecte se găsesc în natură. Augustin propune o întreagă serie: *mensura, numerus, pondus; unitas, species, ordo* etc. El preferă analogiile împrumutate din sfera cunoașterii sau a senzației. În ordinea vederii, el distinge lucrul care e văzut, viziunea acestui lucru, atenția spiritului care își așin-

¹¹⁶ Augustin, *Adevărata Religie*, XXXIII, 59-60.

¹¹⁷ Augustin, *Geneza în sens literal*, I, 7, 13.

tește privirea asupra obiectului. Dacă ne limităm la omul interior, vom găsi o analogie mai bună: amintirea, viziunea interioară a acestei amintiri, voința care le unește întorcându-se spre viziune pentru a o contempla din nou.¹¹⁸

Dacă ceva din natură, într-un cit este bună, poartă într-o oarecare măsură imaginea lui Dumnezeu ca treime, demnitatea imaginii îi aparține omului, în om sufletului său, în sufletul său gândirii (*mens*), care e partea sa superioară și cea mai apropiată de Dumnezeu. În această regiune caută Augustin analogiile cele mai puțin infidele. Preferința sa se îndreaptă spre următoarele trei: *mens*, *notitia*, *amor*; *memoria sui*, *intelligentia*, *voluntas*; *memoria Dei*, *intelligentia*, *amor*. Ultima analogie este cea mai înaltă. Fiindcă ea nu oferă doar imaginea relațiilor interioare sufletului, ci a relațiilor sufletului cu Dumnezeu a căror imagine este analogia. Ne aflăm aproape, deși infinit de departe, de relațiile trinitare. Într-adevăr, pentru a surprinde distanța infinită care separă imaginea de model, e de ajuns să contemplăm perfecta simplitate a lui Dumnezeu. Sufletul uman *nu este* nici una din aceste trinități vestigiale pe care Augustin le-a descoperit în el. Ele se află în suflet. Dimpotrivă, Treimea nu e în Dumnezeu, ea este Dumnezeu. În acest punct, spiritul uman, care a mărturisit unitatea și pe cele trei Persoane, trebuie să se oprească în pragul misterului: el nu poate merge mai departe.

Poetica augustiniană recapitulează Antichitatea și o proiectează, înnoită, în succesiunea secolelor. Cu Platon și școala sa — căreia îi aparține —, Augustin articulează sensibilul la inteligibil, dar stabilește între cele două lumi pasaje și punți. Augustin nu abandonează niciodată imaginea divină, la care filozoful trebuie să renunțe, și întreg pământul îl invită la contemplație, deoarece el conține semnele inepuizabile ale Creatorului său și deoarece Creatorul a pus sufletul uman într-un corp și îl determină să locuiască pe pământ. Când Aristotel atribuie materiei înseși o aspirație spontană spre formă, adică spre Bine, el îl întâlnește pe Augustin, care vede în creația formelor o inițiativă divină pentru a readuce lumea materială la ea însăși și pentru a o face să participe la gloria sa.

Imaginea lui Dumnezeu nu este ascunsă, de vreme ce apare în orice lucru de îndată ce lumina interioară ne-a făcut capabili să vedem lucrurile așa cum sînt. Imaginea e obscură, dar maestrul ne învață să o recunoaștem puțin cîte puțin într-un schimb între ceea ce vedem în exterior, ceea ce vedem în noi înșine și ceea ce vedem în el. Universul se multiplică între aceste oglinzi. Această înaintare spre Imagine, pornind de la imagini, și sub îndrumarea Verbului, care este Imaginea în sine, provoacă bucurie. Într-adevăr, este o înaintare spre adevăr și spre consolidarea ființei sau a naturii, prin grația divină.

¹¹⁸ Vezi Augustin, *De trinitate*, XI, 2, 5, și XI, 4, 7.

Este tocmai înaintarea pe care o caută artistul. Augustin ne oferă, mai curînd decît o teorie a artei, o metafizică a artistului. Această explorare combinată a lumii și a sinelui, sub atracția lucrurilor înalte pe care le numim „inspirație“, reprezintă chiar viața artistului. În tabloul lui Poussin care are drept subiect inspirația poetului, poetul scrie după dictarea lui Apollo, dar nu îl privește: el ține ochii ridicați spre cer, care determină atît dictarea lui Apollo, cît și capacitatea poetului de a o transcrie. Artistul augustinian și-a găsit avutul — pămîntul, timpul — cel pămîntesc, speranța — Dumnezeu însuși.

Augustin, legînd contemplarea lumii de contemplarea lui Dumnezeu, reia în fond afirmația inaugurală a lui Thales — „Toate sînt pline de zei“ — punînd-o la singular: totul este plin de Dumnezeu. Potrivit căreia, viața artistică văzută ca intuiție a Ființei în fiind (sau orice altă formulă echivalentă cu aceasta, care vine de la Heidegger) este pe deplin justificată.

Prelungirea meditației augustiniene într-o meditație asupra artistului se impune atît de puternic încît Bossuet, după ce a dezvoltat în *Elévations sur les mystères* analogiile trinitare, urmînd îndeaproape *De Trinitate*, lasă să-i scape o distincție inventată de el și pe care o intitulează „Fecunditatea artelor“. El descoperă în sufletul artistului la lucru cea mai grăitoare dintre analogii:

Sînt un pictor, un sculptor, un arhitect (...). Am arta mea, regulile mele, principiile mele pe care le reduc, atît cît pot, la un prim principiu care este unul, și prin aceasta sînt fecund. Cu această regulă primitivă și acest principiu fecund care face arta mea, zămislesc înlăuntrul meu un tablou, o statuie, un edificiu, care în simplitatea sa este forma, originalul, modelul imaterial a ceea ce voi executa din piatră, din marmură, din lemn, pe o pînză pe care îmi voi aranja toate culorile. Iubesc acest proiect, această idee, odrasla spiritului meu fecund și a artei mele inventive. Și toate acestea nu fac din mine decît un singur pictor, un singur sculptor, un singur arhitect; (...) și toate acestea sînt, în fond, însuși spiritul meu, și nu au altă substanță; totul este egal și inseparabil.

Teoria aristotelică a cauzelor (a fost recunoscută cauza formală, cea materială, cea finală, cea eficientă) este reluată de Bossuet în lumina augustiniană, care le corelează cu cauza transcendentă și le readuce la unitate. „Arta care este ca tatăl, nu e mai frumoasă decît ideea care e fiul spiritului; și dragostea care ne face să iubim această frumoasă creație este la fel de frumoasă ca și ea: prin relația lor reciprocă fiecare are frumusețea celor trei. Și cînd va trebui să se producă în afară această pictură sau acest edificiu, arta, ideea și dragostea vor concura în mod egal, și într-o perfectă unitate (...).“¹¹⁹

¹¹⁹ Bossuet, *Elévations sur les mystères*, Săptămîna a II-a, Elevația a VII-a.

Disputa imaginilor

I. PRODUCEREA IMAGINILOR CREȘTINE

Nu fac o istorie a artei. Dar pentru ca analiza mea să nu-și piardă complet legătura cu arta, de la care pleacă și la care trebuie să revină, trebuie totuși să ne amintim câteva puncte.

1. Extrema modestie și lentoarea dezvoltării artei propriu-zis creștine în primele secole. Pereții catacombelor sînt acoperiți de *graffiti*, schițe, semne, simboluri pentru inițiați. Sînt adesea simboluri păgîne încărcate cu o semnificație nouă. Grădina, palmierul, păunul desemnează paradisul terestru. Corabia, simbol al prosperității și al unei fericite treceri prin viață, devine Biserica. Tema erotică a lui Amor și Psyché semnifică setea sufletului și dragostea de Dumnezeu în Isus Cristos. Hermes, simbol al umanității, reprezintă Bunul Păstor. Endymion adormit: este Iona sub umbrar. De asemenea, multe scene din Vechiul Testament: Daniel în groapă, cei trei copii în cuptor, Adam și Eva. Abia la sfîrșitul secolului al II-lea apar simbolurile propriu-zis creștine: înmulțirea pîinilor (care trimite la banchetul euharistic), adorarea magilor (întrearea păgînilor în Legămînt), învierea lui Lazăr. În sfîrșit, simbolurile misterului, comprehensibile pentru un grup mic de inițiați: via, și mai ales peștele, *i.ch.th.u.s*, acronimul lui Cristos. Aceste semne se regăsesc, fără nici o modificare de stil sau subiect, din Spania pînă în Asia Mică, din Africa pînă la Rin. Picturile sînt sumare: câteva trăsături, într-o gamă restrînsă de culori. Ele nu sînt niște imagini culturale. Biserica nu impune un program. Ele sînt rapeluri, memento-uri ale lui Cristos sau ale Fecioarei, nu portretele lor.

Artiștii de meserie nu participă la această producție care nu e încă o artă. Într-adevăr, artiștii lucrează pentru lumea păgînă și confecționează imagini în fața cărora sînt condamnați martirii. Tertulian le recomandă, dacă vor să se convertească, să-și schimbe meseria, iar Ipolit declară: „Dacă cineva e sculptor sau pictor, să știe că nu trebuie să facă idoli, iar dacă nu se îndreaptă, să fie izgonit.”¹

¹ Citat din Egon Sendler, *L'Icone*, Desclée de Brouwer, Paris, 1981, p. 17.

2. O dată cu pacea Bisericii și cu convertirea constantiniană începe arta propriu-zisă, ale cărei baze vor determina secolele următoare. Cei mari pretind o artă elevată, la înălțimea rafinamentului lor, și acum artiștii lucrează fără constrângere la exaltarea noii credințe.

Exista o artă păgînă imperială: e de ajuns o ușoară deviere pentru a face din ea o artă creștină. Filozoful devine Cristos, apostolul sau profetul. Tema apoteozei imperiale e transpusă în Înălțarea lui Cristos. Ofrandei darurilor îi corespunde adorația magilor, lui *adventus* (intrarea triumfală a suveranului) intrarea lui Cristos în Ierusalim. Într-adevăr, ritualul curții furnizează o armătură artei creștine. Așa cum erau reprezentați împăratul și împărăteasa pe tronurile lor, înconjurați de suita lor, sînt reprezentați Cristos și Fecioara între îngeri și sfinți. La Santa Maria Maggiore, Fecioara e reprezentată ca Augusta. Una din primele picturi creștine (din prima jumătate a secolului al VI-lea), conservată la Santa Maria Antiqua, ne arată Fecioara ca Basilissa, purtînd diadema imperială, rochiile și bijuteriile funcției sale.

Există schimburi constante între imaginea creștină și imaginea imperială. Cea din urmă îi transmite celei dintîi forța sa. În lumea imperială, este stabilit că imaginea împăratului poate fi un substitut juridic al prezenței împăratului însuși. Ea ține locul persoanei sale. La tribunal, dacă portretul împăratului e prezent, judecătorul decide în mod suveran, ca Cezar în persoană. Această eficiență juridică și religioasă a imaginii se transferă natural asupra imaginilor creștine. Icoana o va moșteni.

3. Reprezentarea prin excelență a lui Dumnezeu, figura lui Cristos, s-a fixat progresiv. Evocat la început prin monograme sau metafore (Orfeu în Infern, în cimitirul Sf. Callist, de la Roma; Hermes-Bunul Păstor din cimitirul Priscilla), el apare din secolul al II-lea sub forma unui tînăr imberb, cu părul inelat, picioarele goale, îmbrăcat cu o tunică și o mantie (catacomba din Saint-Prétexte), sau sub forma unui orator antic.

Începînd cu secolul al V-lea, această diversitate se reduce la două tipuri: adolescentul spîn, drapat cu mantie, derivat din arta elenistică (Sf. Apollinarius din Ravenna), și personajul bărbos, cu părul lung, cu aspect maiestuos, sever și melancolic. Acest tip prevalează în Orient începînd cu secolul al VI-lea și evoluează spre Pantocrator în arta bizantină, mai puțin regală decît imperială, pînă la zdrobitoarea și cumplita imagine de pe cupola centrală din Daphni (secolele al XI-lea — al XII-lea). În Occident, Cristos rămîne adesea spîn pînă în secolul al XII-lea, după care barba îl face să semene cu tipul oriental.²

Acest tip, potrivit tradiției, se află în corelație cu imaginea trimisă de Cristos însuși regelui Abgar, prinț de Osroène, regele Edessei. Biserica

² Vezi Marcel Pacaut, *L'Iconographie chrétienne*, P.U.F., Paris, 1962, pp. 58-61.

din Orient celebrează această translare a imaginii care nu e făcută de mîna omului (acheiropoiete) pe 16 august. Stiharul celui de-al optulea ton din vecernie spune: „După ce ai reprezentat chipul tău foarte pur, L-ai trimis credinciosului Abgar care dorise să te vadă pe Tine, care conform Divinității Tale ești invizibil heruvimilor.”³ Aceasta a fost originea icoanelor numite ale Sfintei Fețe și, în Occident, a năframelor Veronicăi.

Această fixare a imaginii lui Cristos pune capăt unei vechi controverse privind frumusețea sau urîtenia lui Cristos. Iustinus, Clement din Alexandria, Tertulian, Chiril din Alexandria, Irineu afirmău că Cristos e urît, în virtutea kenozei sale, din cauza lui Isaia — „N-avea nici frumusețe, nici strălucire ca să ne atragă privirile”⁴ — și a sfîntului Pavel: „S-a dezbrăcat pe sine însuși și a luat un chip de rob.”⁵ Dimpotrivă, Ambrozio, Ieronim, Grigore de Nyssa, Ioan Chrysostomul afirmău că el e frumos, îndeosebi datorită Psalmului: „Tu ești cel mai frumos dintre oameni.” Simțim că această controversă nu are o legătură directă cu aspectul fizic al lui Isus Cristos. Este vorba de a apăra ideea unei frumuseți spirituale capabile să răzbată de sub o urîtenie exterioară sau de a susține compatibilitatea acestei frumuseți cu concepția antică a frumuseții, care primește un supliment de splendoare.⁶ Iată de ce Ioan Damaschinul, relatînd istoria lui Abgar, regele Edessei, scrie că pictorul pe care îl trimisese pe lîngă Cristos pentru ca să-i facă portretul nu reușea aceasta, „deoarece chipul îi strălucea cu o lumină orbitoare; Domnul și-a acoperit chipul divin cu mantia și acesta a fost reprodus pe mantie, pe care i-a trimis-o lui Abgar, ce o cerea”⁷.

Icoana acheiropoietă și-a făcut intrarea în istoria bizantină cînd a servit drept pavăză Imperiului în timpul războiului de o sută de ani împotriva perșilor. În acest război, care opunea două religii universale, creștină și zoroastristă, și a cărui miză era dominația mondială (pînă ce arabii au împăcat pe toată lumea, însușindu-și miza), împărații își încredințează soarta unor imagini ale lui Cristos și ale Fecioarei: imaginea acheiropoietă a fost astfel ceea ce fusese *labarum*-ul în templu lui Constantin, cu două secole mai devreme. Multiplicată la infinit, ea canonizează tipul înfățișării lui Cristos.⁸

4. Imaginile creștine participă la climatul general al artei, care suferă între secolele al II-lea și al IV-lea o profundă reorientare. Arhitectura domului și a cupolei își afirmă simbolismul sacru în fața arhitecturii în plat-

³ Citat de Leonid Ouspensky, *Essai sur la théologie de l'icône*, Ed. de l'Exarchat patriarcal, Paris, 1960.

⁴ Isaia, 53, 2.

⁵ Filipeni, 2, 7.

⁶ Filozofia reflectase deja la urîtenia lui Socrate.

⁷ Ioan Damaschinul, *Credința ortodoxă*, IV, 16.

⁸ Vezi André Grabar, *L'Iconoclisme byzantin*, Flammarion, Paris, 1984, pp. 33-38.

bandă calmă și terestră a clasicismului greco-roman. Simplității decorației antice i se suprapun ornamentația exuberantă, efectele picturale care, cu tehnica burghiului, se extind asupra sculpturii înseși. Într-adevăr, vechea antiteză dintre cosmos și haos, ordine și dezordine alunecă spre antiteza în același timp neoplatoniciană, biblică și zoroastristă dintre lumină și întuneric. În mod corelativ se îmbogățește noțiunea de suflet. Acesta nu e închis în relația sa cu corpul, de vreme ce se poate deschide influențelor divine. Omul are corpul său, poate trăi conform exigențelor sufletului său, dar acesta poate primi Spiritul, suflul pneumatic care face din el un „om nou“, ca să vorbim ca sfântul Pavel, care răspunde aici unei preocupări comune a filozofiei și a mișcării religioase universale.⁹

Arta greacă ignoră în mod deliberat subiectivitatea, angoasa, misterul, speranța, intimitatea personală. Figurile sale cele mai frumoase participă, am putea spune, la impersonalitatea cosmosului: „Ochii deschiși și închiși totodată ca cei ai animalului, la fel de indiferenți la speranță și la disperare ca și bățile pulsului sau mersul astrilor, exclud cu hotărâre orice posibilitate de expresie personală.“¹⁰ Totuși, portretul roman, puternic individual, arta de la Fayum și Palmyra, centrată nu pe glorificarea corpului ci pe intensitatea privirii, sînt o pregătire pentru interioritatea pneumatică a icoanelor și a mozaicurilor bizantine.

În această spiritualitate, sculptura în relief ar îngreuna figura și ar închi-de-o în materie. În mozaicul bizantin, corpurile, reprezentate plat, nu mai au nici volum, nici greutate, nu sînt solidare cu peretele, ci plutesc într-un spațiu spiritual glorificat de culoare. Aceasta e pătrunsă de lumină. Marmurele opace și pietrele dure ale epocii flaviene fac loc amestecului de sticlă, cuburilor de email a căror lumină de azur sumbru sau de aur nu mai e pămîntească. „Delicatele figuri elenistice vor putea în fine pătrunde, transfigurate, în interiorul acestei sfere transparente la care visa Plotin și în care Bizanțul își va instala cortegiile imperiale și imaginile sfînte.“¹¹

5. Această aspirație către „viziune“ primește în creștinism un sens precis: ea constă în a vedea „cerurile deschise“ — cum se spune că s-a întîmplat la botezul lui Cristos —, adică a intra în intimitatea misterului divin.¹² Deschiderea cerurilor, care e semnalată și prin vocea Tatălui, coborîtă din cer pentru a sta mărturie Fiului, marchează viața lui Isus: Schimbarea la față și Paștele. Martirul, adică martorul, poate depune

⁹ Vezi Kostas Papaioannou, *La Peinture byzantine et russe*, Rencontre, Lausanne, p. 12.

¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹¹ *Ibid.*, p. 15. Vezi și André Grabar, „Plotin et les origines de l'esthétique médiévale“, art. cit. și, de același, *Les Voies de la création en iconographie chrétienne*, Flammarion, Paris, 1979.

¹² Vezi, pentru acest paragraf, Juan Miguel Garrigues, „Voir les cieux ouverts“, *Vie spirituelle*, nr. 597, 1973.

mărturie, pentru că el a *văzut*. Ștefan, primul martir, exclamă: „*Văd* cerurile deschise și pe Fiul omului în picioare, la dreapta lui Dumnezeu.” Carpus, ars de viu în timpul lui Marcus Aurelius, zîmbea. Întrebat de ce, el răspunde: „Am *văzut* slava Domnului și mă bucur.”

Din clipa în care arta creștină, odată depășită epoca persecuțiilor, iese din alegoria inițiativă și devine epifanie, ea situează misterul în viziunea apocaliptică pe care o dă martirul. În catacomba sfinților Petru și Marcelin, aproape contemporană cu Constantin, martirii aclamă mielul din care fișnesc izvoarele de apă vie, în timp ce deasupra lui tronează Cristos în slavă, înconjurat de Petru și Pavel. Numai martirilor și apostolilor le este îngăduit să vadă gloria celestă. Dar iconografia apocaliptică merge și mai departe cînd îndrăznește să prezinte tronul ceresc unde se află Anonimul, adică Tatăl invizibil, care nu poate fi numit și reprezentat. Dar pe acest tron gol odihnește Crucea glorioasă (Santa Maria Maggiore, secolul al V-lea) sau Cartea, pentru a aminti că Cristos, desfăcîndu-i pecețile, dezvăluie oamenilor taina lui Dumnezeu. La Fundi, începînd cu secolul al V-lea, viziunea devine trinitară: mielul zace la picioarele tronului gol, pe acesta se înalță Crucea în mijlocul norilor de pe cer, în timp ce deasupra ei coboară porumbelul Sfîntului Duh, iar în partea de sus a scenei mîna Tatălui invizibil întinde coroana victoriei pascal.

„Viziunea Cerurilor deschise nu e dobîndită nici prin educarea privirii, nici printr-o artă a reprezentării și a imaginii, ci e dată celor care consimt la misterul crucii”. Iată de ce, scrie sfîntul Grigore de Nyssa, „trebuie ca Fiul omului să nu moară pur și simplu, ci să fie crucificat, astfel încît crucea să devină «teologică» pentru cei care văd prin ea”¹³. „Teologică”, în accepțiunea Sfînților Părinți greci, înseamnă că ea dă acces la Treime.

6. În secolele al VI-lea și al VII-lea, icoana și cultul icoanei cunosc o extraordinară răspîndire. Imaginea mobilă creștină se înalță din nou. Într-o Viață apocrifă a sfîntului apostol Ioan (datînd din secolul al II-lea), este vorba de un portret al acestui apostol păstrat la un discipol, pus pe o masă și încadrat de două lumînări aprinse.¹⁴ Astfel erauenerate imaginile imperiale. Cultul împăraților crease obiceiul de a considera sfînte nu numai imaginile lor, ci și tot ceea ce fusese în contact fizic cu ei: palate, însemne, scrieri. Cultul relicvelor se mulează pe același tipar. Începînd cu secolul al V-lea, raclele cu moaște sînt decorate cu imagini religioase. Contactul cu Cristos autorizează cultul icoanei acheiropoiete, contactul cu Maica Domnului, pe cel al icoanei zise a sfîntului Luca. Din secolul al VI-lea, împărații tolerează multiplicarea icoanei, și se servesc de ea în rugăciunea personală. Mai mult, ei încep să apară pe icoane. Este citată, la sfîrșitul

¹³ Citat *ibid.*, p. 538.

¹⁴ Vezi A. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin*, op. cit., p. 18.

secolului al V-lea, o imagine a Fecioarei tronînd, în jurul căreia erau grupați împăratul Leon I, soția, fiica și fiul său moștenitor. Ea se găsea la mînăstirea din Blacherna, cel mai important lăcaș de cult al Fecioarei din Constantinopol.¹⁵ La sfîrșitul secolului al VI-lea, nu numai că împărații încurajează o venerare a imaginilor religioase analogă cu cea a imaginilor imperiale, dar permit ca Cristos și Sfînta Fecioară să se instaleze în locul imaginilor lor, și să primească astfel cultul absolut păgîn pe care îl primiseră dintotdeauna imaginile lor.

Moda icoanelor are cauze multiple. Peter Brown o corelează cu nevoia de mediere proprie creștinismului — în opoziție cu cerul musulman, lipsit de orice mediator — și cu structura Imperiului bizantin, care mai este încă o colecție de orașe: sfîntul mediator înfăptuiește de asemenea un patronaj civic și municipal.¹⁶ Să adăugăm pericolele și teroarea provocate în acest Ev Mediu bizantin de războaiele persane, atacul arab, invaziile slave, bulgare și avare. Icoanele patronează jocurile de pe hipodrom, merg în bătălii în fruntea armatelor. Heraclius ia cu sine în expediții imaginea care nu e făcută de mîna omului. În mai multe rînduri, Salonicul asediat de slavi își datorează salvarea intervenției miraculoase a sfîntului Dimitrie. Cu prilejul marelui asediu din 626, patriarhul Sergius, urmat de senat, a făcut o procesiune în jurul zidurilor purtînd imaginile lui Cristos și ale Fecioarei, iar barbarii își întorceau capul ca să scape de vederea acelei Theotokos invincibile. Găsim icoane în dormitoare, în fața prăvăliilor, în piețe, pe cărți, haine, ustensilele casnice, bijuterii, vase, pereți, sigilii, ele sînt luate în călătorie, se crede că vorbesc, sîngerează, străbat marea, zboară prin aer, apar în vise. Preoții — dar acest obicei e condamnat — zgîrie icoanele ca să facă să cadă cîteva fărîme în vasele sacre, amestecîndu-le cu substanțele euharistice ca pentru a intensifica Prezența reală prin prezența miraculoasă a icoanei.

În acest context izbucnește criza iconoclastă. Cauzele sale sînt atît de complexe încît descurajează sagacitatea istoricului. Desigur, dogma constituie fondul problemei. Dar trebuie amestecate aici politica agrară a bazileului, îndreptată împotriva mănăstirilor, mari proprietare, mari producătoare de imagini și mari beneficiare ale venerației lor; politica sa centralizatoare, orientată împotriva structurii municipale a Imperiului și consacrată de sfinții protectori; politica sa religioasă în privința relațiilor dintre Biserică și stat, între Constantinopol și Roma; politica sa externă, și în primul rînd chestiunea Islamului.

În 721, califul Yezid al II-lea pusese să fie distruse toate imaginile din sanctuarele și căminele provinciilor ocupate. Energicul împărat Leon al

¹⁵ Vezi *ibid.*, p. 29.

¹⁶ Vezi Peter Brown, *La Société et le sacré dans l'Antiquité tardive*, Ed. du Seuil, Paris, 1985, „Aspects de la controverse iconoclaste”.

III-lea Isaurianul, originar din provinciile orientale, unde monophysismul era puternic, șef al unei armate în care această tendință era vie, ia inițiativa crizei. În 725, el publică, cu ajutorul câtorva episcopi, primele decrete. În 730, el pune să fie distrusă o imagine venerată a lui Cristos, plasată deasupra ușii de Bronz a palatului imperial. A rezultat un război civil care, cu intermitențe, a durat pînă în 843; ruine imense; nenumărați martiri; distrugerea cvasitotalității icoanelor (au fost salvate în special cele care se aflau pe teritoriul musulman și scăpaseră furiei distrugătoare, mai puțin puternică în Islam, ca acelea ale Sfintei Ecaterina din Sinai); în fine, cea mai profundă discuție de teologie estetică. Despre aceasta trebuie să vorbim în continuare.

II. ICOANA ȘI DOGMA

„El este chipul Dumnezeuului celui nevăzut“, spune sfîntul Pavel despre Cristos. Asupra acestui punct, intrăm în litigii nesfîrșite, erezii, redresări care dau naștere la noi erezii, apoi unui triumf final, dar întotdeauna precar, al ortodoxiei. Trebuie să urmărim aceste drumuri complicate, știind că busola care-i călăuzește pe teologii cei mai subtili nu poate fi niciodată alta decît simplitatea credinței, astfel încît se întimplă ca ea să aparțină credincioșilor celor mai ignoranți. În acest domeniu, și mai vizibil decît în celelalte, știința merge de la complex la simplu, și, la capătul raționamentelor complicate, atinge obstacolul de nezduncinat al simplității divine.

Am să las deoparte numeroase dezvoltări de care se leagă tot atîtea erori și adevăruri, și unele și altele la fel de profunde. Ghidul meu sigur, în acest labirint, a fost lucrarea magistrală a lui Christoph von Schönborn. Ea se concentrează asupra unei singure icoane, cea a lui Cristos, care le conferă legitimitate tuturor celorlalte.¹⁷

Iconoclaștii afirmău că a picta o icoană a lui Cristos înseamnă a vrea să circumscrii (să închizi) insesizabila divinitate a lui Cristos. La care iconodulii ripostau că Verbul, întrupîndu-se, se circumscrisese el însuși într-o formă sesizabilă și vizibilă pentru ochii noștri trupești. Pentru a înțelege această dezbatere, trebuie să intrăm în dogma trinitară, apoi în dogma cristologică. Nu facem de altfel decît să urmărim cronologia.

Arius, mărturisind un singur Dumnezeu necreat și fără început, nu admitea că Fiul, zămislit, putea fi imaginea perfectă a Tatălui, fiindcă îl despărțea de acesta întreaga distanță înfîinită care separă creatul de increat.

¹⁷ Vezi Christoph von Schönborn, *L'icône du Christ*, Ed. universitaires, Fribourg, 1976. Vezi, de același, „L'icône du Verbe incarné“, *Sources*, nr. 14, 1988.

Astfel, Dumnezeu unic era separat radical de Fiu, și încă și mai mult de lume, deoarece aceasta, în loc să fie opera directă a lui Dumnezeu, era produsul unei forțe intermediare, Verbul creat.

La care Atanasie răspunde că Dumnezeu zămislește în felul lui Dumnezeu, și nu în felul omului. „Căci nu Dumnezeu îl imită pe om; dimpotrivă, datorită lui Dumnezeu, care este în mod suveran și singurul adevărat Tată al Fiului său, oamenii au fost la rîndul lor numiți tații copiilor lor.”¹⁸ Dacă Dumnezeu e deci Dumnezeu, și dacă e Tatăl, el e astfel dintotdeauna, iar Fiul său îi este coetern. Raportul dintre Dumnezeu și Verb nu este cel dintre Unul plotinian și prima sa emanație. Ne aflăm deci în fața paradoxului unei identități fără confuzie între Tată și Fiu. Căci Fiul nu e doar asemănător: el *este* Dumnezeu. În natura absolut simplă a lui Dumnezeu, imaginea și modelul sînt totuna. Atanasie răstoarnă argumentul lui Arius: simplitatea divină nu exclude Verbul din natura divină, ea îl include. Este remarcabil că metafora de care se servește Atanasie ca să susțină acest punct este imaginea împăratului, atît de grăitoare în acea vreme în tot Imperiul, cu familiara asimilare juridică a acestei imagini cu prezența imperială: „«Eu /imaginea/ și împăratul, noi sîntem una. (...)» Cine venerază deci icoana, îl venerază în ea pe împărat: căci ea este forma și și aspectul său.”¹⁹

Dar se pune atunci o nouă întrebare: cum să mai distingem, în unitatea divină și perfecțiunea imaginii, Persoanele divine? Cum poate fi o persoană, în ceea ce are ea propriu, imaginea perfectă a unei alte persoane? De astă dată Grigore de Nyssa e cel care aduce soluția, dacă e într-adevăr autorul faimoasei „Scrisori 38 a sfîntului Vasile către fratele său Grigore”. Primul pas constă în a distinge natura și ipostaza. Natura (*ousia*) reprezintă ce este în comun. Ipstaza stă „dedesubt” (*hypo*), și desemnează o realitate căreia i se semnifică elementul propriu, dincoace de natura sa comună. „Omul” desemnează o *ousia*, dar „acest om”, cu un nume, detașat sau delimitat de această natură comună, e o ipostază. Este deci necesar ca ipostaza să deseneze conturul (*perigraphie*) acestei realități pe care noțiunea comună de substanță (sau de natură) o lasă nelămurită (*aperigraphon*). Ipstaza se distinge de natura comună prin tot ceea ce descrierea unei persoane trebuie să menționeze ca trăsături caracteristice, astfel încît să nu o putem confunda cu o altă persoană. „Caracteristic” este împrumutat aici de la ideea de pecete, de portret gravat, de marcă imprimată, de „caracter” în sensul cel mai concret al cuvîntului.

Or, prin ce se disting Persoanele divine, ce au ele specific în unitatea de natură și intima comunitate care le leagă? Nici o altă distincție decît

¹⁸ Citat de Chr. von Schönborn, *L'Icône du Christ*, op. cit., p. 26.

¹⁹ *Ibid.*, p. 29.

modul lor de a acționa, care în Dumnezeu se confundă cu ființa lor, căci Dumnezeu acționează cum *este*. Proprietatea Sfântului Duh, așa cum apare ea în acțiunea divină revelată, este de a proveni din Tată și de a fi cunoscut cu Fiul; Fiului îi e specific să fie zămislit de Tată și să facă cunoscut Sfântul Duh. Cît despre Tată, caracterul ipostazei sale este de a fi Tatăl și de a nu subzista prin efectul vreunei cauze. Astfel, specificul fiecărei ipostaze nu e nimic altceva decît maniera sa de a se raporta la celelalte. Specificul ipostazelor divine este de a se manifesta una pe alta, una fiind *expresia* celeilalte.

În ce sens trebuie deci interpretată ideea că Fiul e imaginea Tatălui? Grigore remarcă faptul că „imaginea e același lucru ca și prototipul, chiar dacă e altceva“. Frumusețea imaginii e aceeași ca și frumusețea prototipului, căci fără aceasta noțiunea de imagine nu ar fi conservată. Dar nu e o simplă identitate, altfel noțiunea de imagine s-ar pierde și ea. Ne gîndim aici la argumentul lui Platon: dacă o imagine ar fi identică, ea ar fi prototipul. Astfel, frumusețea lui Cristos e frumusețea Tatălui (unica frumusețe divină), dar ea e în Tată într-o manieră negenerată, și în Fiu într-o manieră generată. „Iată de ce ipostaza Fiului devine oarecum forma și chipul cunoașterii perfecte a Tatălui, iar ipostaza Tatălui e cunoscută perfect în forma Fiului, deși particularitățile pe care le constatăm în ei subzistă pentru o distincție netă a ipostazelor.“²⁰

Și totuși, cum trebuie înțelese cuvintele lui Cristos: „Tatăl e mai mare decît mine“, și toate pasajele care arată umilința și supunerea lui Cristos? De fapt, supunerea Fiului nu e nicidecum constrîngere și subordonare. Acțiunea Fiului, generat etern fără a fi inferior Tatălui, este tot divină. Ceea ce arienii interpretau drept constrîngere, instrumentalitate este, pentru ortodox, imaginea Tatălui, de vreme ce Fiul își asumă voința paternă pînă la a fi în mod divin această voință. Dar o adaptează potrivit modului său de a fi Fiul. Modul său de a exista ca Fiu supus face vizibilă bunătatea paternă. El face vizibilă, spune sfîntul Vasile, nu figura sau forma Tatălui, ci „bunătatea voinței sale“. Supunerea întru Dumnezeu a Fiului etern este, pentru a rezuma, identică cu libertatea. Vasile mai spune: „Prin amprentă (*charakter*) sîntem aduși la gloria celui căruia îi aparține amprenta /Tatăl/ și pecetea cu aceeași formă /Fiul și Sfîntul Duh/.“²¹

În Treime, Fiul, așa cum a fost stabilit, este într-adevăr imaginea perfectă a Tatălui. Dar avem nevoie de un loc în care această imagine a Dumnezeului invizibil să înceteze de la sine să mai fie invizibilă. Oare Încarnarea reprezintă acest loc? În umilirea sa, în kenoză, în „forma de sclav“,

²⁰ Grigore de Nyssa, „Scrisoarea 38 a sfîntului Vasile către fratele său Grigore“, 8, 19-30; citat de Chr. von Schönborn, *L'icône du Christ*, op. cit., p. 42.

²¹ Vasile cel Mare, *Despre Sfîntul Duh*, 26; citat de Chr. von Schönborn, *L'icône du Christ*, op. cit., p. 53.

rămîne oare Verbul imaginea perfectă, sau forma de sclav maschează Verbul, și deci pe însuși Tatăl? În ce măsură portretul lui Cristos întrupat e un portret al lui Dumnezeu, o imagine divină?

La această întrebare, în mediul creștin care-l înconjura pe Constantin cel Mare, deci cu cîteva secole înainte de izbucnirea marii dispute, a fost dat un răspuns coerent, precis și care rămîne un fel de cartă a iconoclasmului: scrisoarea lui Eusebiu din Cesareea către Constantia, sora împăratului:

Ce imagine a lui Cristos cauți tu? Să fie oare cea adevărată și imuabilă, cea care posedă de la natură caracterele sale proprii, sau cea pe care (Cristos) și-a asumat-o pentru noi, cînd a îmbrăcat figura (*schema*) formei de sclav?... Fiindcă el posedă cele două forme (*morphon*), dar nu mă pot gîndi că tu ceri o imagine a formei divine; într-adevăr, Cristos însuși te-a învățat că nimeni nu-l cunoaște pe Tată, în afara Fiului, și că nimeni nu a fost demn să-l cunoască pe Fiu, în afara Tatălui care l-a zămislit; trebuie deci să consider că ceri (imaginea) formei de sclav și a cărnii pe care a îmbrăcat-o pentru noi. Or, am aflat despre aceasta că a fost amestecată cu gloria divinității și că ceea ce e muritor a fost înghițit de viață.²²

Astfel, Eusebiu nu numai că nu admite portretul lui Cristos, dar îi neagă posibilitatea. Divinul din Cristos este invizibil, așa cum admite toată lumea. Dar pentru Eusebiu, umanul, „forma umană“, a fost „înghițită“ de viața divină după Înviere și Înălțare. Cum „ar picta atunci cineva imaginea formei atît de minunată și incomprehensibilă /și insuportabilă pentru privirea umană/ — dacă mai putem numi «formă» esența divină și inteligibilă“?

Viziunea lui Eusebiu e colorată de arianism. Fiul e secund în raport cu Tatăl, care e „Dumnezeu dincolo de toate“, în felul în care *nous*-ul e secund, la Plotin, în raport cu Unul. El poartă imaginea ca pe un fel de primă emanație, similară cu prototipul, desigur, dar totuși inferioară. În creația lumii, Fiul e Logosul intermediar care animă cosmosul, îl pătrunde și îl ordonează, mai curînd în maniera Logosului stoic decît în cea a Logosului ioanic. El e un instrument care adaptează insuportabila putere divină la slăbiciunea ființelor schimbătoare. Acestea — profeții, dreptii, filozofii — au primit deja în istorie viziunea Logosului: Încarnarea nu e decît ultima și cea mai completă dintre aceste teofanii. Corpul lui Cristos e un mijloc pedagogic „asemeni unui muzician care își arată înțelepciunea prin liră“, pe scurt, un instrument capabil să-l aducă pe om la o gnoză superioară în care nu va mai avea nevoie de instrument (de „liră“), căci va fi atins realitatea. La Eusebiu, Dumnezeu nu devine niciodată cu ade-

²² Citat de Chr. von Schönborn, *L'Icone du Christ*, op. cit., p. 56.

vărat om: el apare. Umanitatea nu este eliberată de moarte: dimpotrivă, „moartea e aceea care eliberează sufletul făcându-l să iasă din corp” și permițându-i să ajungă la adevărata cunoaștere a lui Dumnezeu. „Pe drumul care duce la această gnoză adevărată, o icoană a cărnii muritoare a Logosului nu poate fi decât un obstacol.”²³

În om, după Eusebiu, numai sufletul e croit după chipul lui Dumnezeu. Or, el este fără formă și fără figură. Dacă e absurd să-l înfățișezi, e cu atât mai absurd să-l reprezinți pe Dumnezeu! Corpul lui Cristos este templul Logosului, în vreme ce idolii sînt templul demonilor: e singura sa demnitate, dar oricine s-ar atașa de această imagine corporală ar deveni idolatru, pentru că s-a înclinat spre sensibil. Sufletul poate cunoaște inteligibilul, carnea nu cunoaște decât carnea. Icoana, imagine sensibilă a cărnii pasager și pedagogic asumată de Verb, ne închide în lucrul de care a venit să ne elibereze, închisoarea trupului.

„Scrisoarea către Constantia”, a lui Eusebiu, a fost pentru iconoclaști o mărturie patristică prețioasă și constant invocată. Ea se plasează în tradiția lui Origene, maestrul lui Eusebiu. Am văzut că Origene concepe deja întruparea ca pe o adaptare pedagogică a divinității la capacitățile umane, că scopul cunoașterii este de a contempla Logosul „gol”, despuat de veșmîntul său de carne.

Se pune din nou întrebarea: mai este Verbul întrupat imaginea lui Dumnezeu? Care trebuie să fie raportul între cele două naturi ale lui Cristos pentru ca întruparea să lase întreagă expresia Fiului lui Dumnezeu? Școala antiohiană de teologie, care avea să sfîrșească în nestorianism, distingea tot mai mult Verbul și „omul asumat”, dacă nu omul Isus pur și simplu „adoptat”. „Chiril din Alexandria, spunea frumos Newman, nu ar accepta desigur să i se judece sfințenia pornind de la faptele sale.”²⁴ Într-adevăr, personajul e înspăimîntător. Dar ceea ce a fost Atanasie apărînd consubstanțialitatea Fiului împotriva ereziei trinitare, a fost Chiril apărînd, împotriva ereziei cristologice, unirea reală a Verbului cu trupul.

Trupul nu e un „veșmînt străin”, ci „propriul trup al Verbului”. Cristos e una și aceeași ființă. Logosul „nu a locuit un om, el a devenit om”. Credința nu constă doar în a crede în Verbul „gol”, așa cum voia Origene, ci în a crede în Isus Cristos, care este unul, în mod indivizibil, Dumnezeu și om. Trupul nu e un vâl, el *este* trupul lui Dumnezeu și, într-un fel, Verbul. Verbul nu a venit să smulgă sufletele din închisoarea trupului, ci să salveze corpurile căzute în moarte prin păcat. Numai în Isus Cristos natura umană a devenit cea a Fiului lui Dumnezeu *prin natură*. Iar noi,

²³ *Ibid.*, p. 70.

²⁴ Citat de H. Campenhausen, *Les Pères grecs*, Ed. du Seuil, Paris, 1972, p. 210.

prin această natură, putem la rîndul nostru să devenim fii *prin grația divină*.

„Cel ce m-a văzut, a văzut pe Tatăl”: aceasta nu înseamnă că trupul lui Cristos a devenit imaginea Dumnezeuului invizibil. Ci *persoana* sa — Dumnezeu devenit trup —, și nu prin *natura* sa, care, umană sau divină, nu ar putea fi o imagine, e cea care se oferă privirii noastre. Cristos este imaginea Dumnezeuului invizibil nu *prin* trupul său, ci *fiindcă* s-a făcut trup pentru mîntuirea noastră, ca să-l dezvăluie pe Dumnezeu prin operele sale. A-l cunoaște pe Fiul lui Dumnezeu nu înseamnă a depăși umanitatea lui Cristos spre a-l vedea „gol”, ci a pătrunde în misterul kenozei sale pentru a descoperi acolo imensa măreție a dragostei lui Dumnezeu.

Afirmînd că Verbul s-a unit cu trupul „potrivit ipostazei”, Chiril arată că ipostaza Fiului e cea care s-a întrupat și trupul a devenit ipostaza celei de a doua Persoane din Treime. El refuză deci ideea origeniană a unui corp instrumental supraadăugat sufletului din cauza păcatului. Trupul, în accepțiunea sa biblică de ființă concretă și vie, este chemat în Cristos la incoruptibilitatea divină. Astfel, omul întreg, suflet și trup, este „după chipul” lui Dumnezeu. Separîndu-l pe omul Isus de Verb, nestorianismul face imposibilă icoana sa, care, după Chiril, nu poate fi concepută decît dacă identitatea *personală* a umanității lui Isus cu Fiul lui Dumnezeu este clar afirmată. *

Construcția lui Chiril lăsa nerezolvată o mare întrebare în care aveau să se afunde noi erezii. Care este în fond modul de participare, raportul dintre trup și Verb? Dacă trupul devine locul de revelație a Fiului, își mai poate el păstra propria natură, sau e transformat în Dumnezeu? În acest ultim caz, însuflețitoarea energie divină nu privează oare trupul de acțiunea sa proprie? Monoenergismul, monofizismul, monotelismul propun atunci sistemele lor. Există o tendință evidentă de a înțelege întruparea ca pe o preponderență naturală a divinului asupra umanului. Maxim e cel care va mărturisi aici credința ortodoxă. Uniunea hipostatică, în om, dintre suflet și trup nu suprimă natura proprie a fiecăreia din aceste două părți. Cu atît mai mult în întrupare, în care această uniune hipostatică e liberă și nesupusă vreunei legi naturale, natura proprie a umanității e salvată și rămîne infinit diferită de natura divină. Este formula chalcedoniană: „Fără separare, fără confuzie, fără amestec.”

După cum, afirmă Maxim, în Treime Persoanele divine nu sînt legate ci libere în intercomunicarea darului lor, tot astfel în Întrupare Fiul contractează liber și voluntar uniunea hipostatică cu umanitatea: „El a devenit om prin planul său filantropic în mod voluntar, prin asumarea unui trup.” Într-o formulă pe cît de concisă, pe atît de misterioasă, Maxim conchide: „Cristos nu e altceva decît (naturile) pornind de la care, în care și care

este. "Cristos *este* Dumnezeu și om și rămîne astfel în eternitate. Nu om în general, ci *acest* om individualizat în raport cu toți ceilalți și a cărui icoană reprezintă trăsăturile personale: numai că acest chip își are sursa existenței nu într-o altă existență umană, ci în a doua dintre Persoanele divine.

Motivul Întrupării e planul binevoitor al lui Dumnezeu de a-și aduce creația la adevărata sa destinație. Caritatea e mediul în care Dumnezeu devine vizibil ochilor noștri și desăvîrșește asemănarea noastră cu el. Cristos este icoana acestei carități, tip al acestei imagini a lui Dumnezeu care e omul prin vocația sa. Iată de ce Maxim, în limbajul său dens și obscur, scrie: „Identic cu noi prin aspect, el a devenit propriul său tip și simbol. El s-a arătat ca simbol el însuși, pornind de la el însuși: el a dus de mînă întreaga creație, manifestat prin el însuși în vederea lui însuși, ca fiind complet ascuns întrucît nu se arată.”²⁵

„Manifestat”: e chipul său uman. „Ascuns”: e același chip, căci nu va exista niciodată un altul decît Verbul devenit în mod definitiv trup, dar zărit, de astă dată, în noaptea, apoi în gloria Paștelui, unde ne conduce și unde, contemplînd, cum spune sfîntul Pavel, ca într-o oglindă slava Domnului, vom fi „schimbați în același chip al Lui, din slavă în slavă”²⁶.

Pentru Origene, fața lui Cristos era ceea ce trebuia depășit pentru a ajunge la divin. Maxim afirmă că ea e divinul însuși, accesibil numai carității, inseparabil manifestat și ascuns, și care din abis în abis conduce „de la el însuși la el însuși”. Maxim se mișcă în regiunile cele mai sublime ale misticii. În cele în care lucrează artistul, e posibilă o transpunere. Căci Maxim, în fond, ne recomandă să vedem transcendentul în imanent, și afirmă că nu trebuie căutat ceva mai înalt și mai profund decît ceea ce oferă spre contemplație chipul, asemănător cu al nostru, al lui Cristos: acolo se află divinul. Cînd artistul caută în lucruri lucrurile înseși, înzestrute cu mai multă realitate decît crede plebea și reflectînd pe suprafața lor toată profunzimea lumii, el urmează, la nivelul său, metoda maximană.²⁷

În privința acestor docte controverse, legislația magisterială a Bisericii e de o mare sobrietate. Biserica leagă imaginea de Întrupare. Ceea ce autorizează imaginea în Noul Legămînt e tocmai interdicția sa în Vechiul Legămînt. Imaginea creștină, cel puțin în drept, nu derivă din idolul păgîn,

²⁵ Maxim Mărturisitorul, *Ambigua*, 10; citat de Chr. von Schönborn, *L'Icône du Christ*, op. cit., p. 132.

²⁶ 2 Corinteni, 3, 18.

²⁷ În ecou, Nietzsche afirmă: „profund, fiindcă este superficial”. Și Valéry: „Ce avem mai profund e pielea.”

ci, așa cum notează Ouspensky, din absența imaginii directe și concrete în Vechiul Legământ.²⁸ Ea e ruptură și împlinire: *Aufhebung*.

Două intervenții canonice sînt notabile, cea a conciliului Quinisext, în 692, și cea a celui de-al doilea conciliu de la Niceea, în 787. Conciliul Quinisext este un complement disciplinar al celor de al cincilea și al șaselea concilii ecumenice, al căror caracter era în principal dogmatic. Ținut în palatul imperial, el mai e desemnat drept conciliul „in Trullo”. Ne interesează trei canoane. Regula 73 privește folosirea crucii. Ea interzice să fie trasată pe pămînt, fiindcă ar risca să fie călcată în picioare de trecători. Regula 82 cere înlocuirea simbolurilor prin figuri:

Pe unele picturi întîlnim Mielul arătat cu degetul de Precursor; acest miel a fost pus acolo ca o ipostază a grației divine, făcîndu-ne să vedem dinainte, prin Lege, adevăratul Miel, Domnul nostru Isus Cristos. Onorînd fără îndoială figurile și umbrele ca simboluri ale adevărului și ca schițe date în vederea Bisericii, preferăm grația divină și adevărul, primind acest adevăr ca pe înfăptuirea Legii. Hotărîm deci ca de acum înainte această înfăptuire să fie marcată pentru privirile tuturor în picturi, să fie deci ridicat în locul mielului antic, pe icoane, după chipul său uman (*anthropinon charaktera*), cel care ne-a izbăvit de păcatul lumii, Domnul nostru Isus Cristos.

Astfel, Biserica socotește că timpul simbolurilor a trecut și invită să se reprezinte direct ceea ce ele prefigurau. Fiindcă Verbul s-a făcut trup și a locuit printru noi, imaginea trebuie să arate ce s-a întîmplat în timp și ce a devenit accesibil vederii.

În fine, regula 100 e de inspirație ascetică: „Recomandăm ca picturile înșelătoare expuse privirii și care corup inteligența ațîțînd plăcerile rușinoase — fie că e vorba de tablouri sau de ceva analog — să nu fie reprezentate în nici un fel, și dacă cineva se apucă să le facă, să fie excomunicat.” Biserica moralizează, impune decența, întreprindere periculoasă, deoarece corectarea abuzurilor facilitează alte abuzuri în sens contrar. Ne putem imagina — și așa se va întîmpla — că întreaga artă profană „corupe inteligența și ațîță la plăcerile rușinoase”.

Horos-ul conciliului de la Niceea II este din 13 octombrie 787. Această definiție intervine deci în plină criză iconoclastă, care durează de cincizeci de ani. Iată principalele pasaje²⁹:

Domnul nostru Isus Cristos, care ne-a dăruit lumina cunoașterii sale și ne-a smuls din întunericul nebulniei idolatriei (...). Nesocotind acest dar și ațîțîți parcă de dușmanul înșelător, unii s-au rătăcit departe de judecățile drepte pentru a se opune tradiției Bisericii catolice, căci au îndrăznit să respingă podoaba („eukosmia”) cuvenită templelor sfînte ale lui Dumnezeu (...). Ei nu mai deosebesc între sacru și profan și

²⁸ Vezi L. Ouspensky, *Essai sur la théologie*, op. cit., p. 49.

²⁹ Text în Fr. Bœspflug și N. Lossky, *Nicée II*, op. cit., pp. 33-35.

numesc cu același nume (idol) icoana Domnului și a sfinților săi și statuile de lemn ale idolilor satanici (...).

Și, pentru a rezuma, toate tradițiile Bisericii care ne-au fost date drept lege prin scriptură sau fără scriptură, le păstrăm fără nici o modificare: una din acestea e întipărirea, prin mijlocirea icoanei, a modelului reprezentat, așa cum se potrivește ea cu litera predicii evanghelice și după cum servește la confirmarea Întrupării, reală și nu fantomatică, a Verbului lui Dumnezeu și după cum ne aduce un profit egal, fiindcă ele trimit una la alta în ceea ce manifestă ca și în ceea ce, fără ambiguitate, ele semnifică. (...)

(...) definim deci, cu deplină rigoare și justețe:

— că, asemeni tiparului Crucii venerabile și însușeșitoare, venerabilele și sfintele imagini sînt consacrate: cele făcute din culori, din mozaicuri, și din orice materie potrivită, în sfintele Biserici ale lui Dumnezeu, pe vase și pe veșmintele sacre, pe pereți și pe dușumele, în case și pe stradă, atît icoana Domnului Dumnezeu și a Mîntuitorului Isus Cristos, cît și cea a Maicii Domnului, a sfintei Theotokos, a preacinstiților îngeri și a tuturor oamenilor sfinți și sanctificați. În tot timpul în care au văzut prin mijlocirea întipăririi de pe icoană, în tot acest timp, cei care privesc icoanele sînt conduși spre amintirea și dorința prototipurilor;

— să acorde icoanelor sărutul și închinarea: nu adevărata adorație după credința noastră, care se cuvine numai naturii divine, ci în felul potrivit semnului Crucii onorabile și însușeșitoare, pentru sfintele Evanghelii și celelalte obiecte sfinte de cult;

— să le aducă tămîie și luminări, după cucernica tradiție a celor vechi. Căci cinstirea adusă icoanei atinge prototipul și cel care se prosternază în fața icoanei se prosternă în fața ipostazei celui care e înscris în ea.

Argumentele *horos*-ului din 787 sînt deci următoarele:

1. Zugrăvirea și cultul icoanelor sînt tradiționale. Iconoclasmul pretinde că revine la adevărata tradiție, falsificată de practica idolatră a iconodulilor. Or, el este cel care „inovează“.

2. Nu iconoclaștii, ci numai Cristos ne-a smuls din idolatrie. Nu putem compara icoana sa cu idolii, care sînt satanici.

3. Scopul icoanei este predica evanghelică: cuvîntul și imaginea sînt deci îngemănate, fiindcă vorbesc de același lucru, despre misterul lui Cristos. Vederea și auzul sînt deci echivalente.

4. În icoană, venerăm persoana (ipostaza) reprezentată: aceasta, cum vom vedea, e soluția obiecțiilor iconoclaste.

5. Icoana aparține lumii lucrurilor sacre, alături de Cruce, Evanghelii, vase de cult. Conciliul adoptă distincția sfîntului Ioan Damaschinul între adorație (latrîe) și proskyneză (prosternare, venerare): cultul exterior adus icoanei este cel al venerației datorate obiectelor sacre, nimic mai mult.

Definiția conciliului e minimalistă: nu se spune nimic despre statutul filozofic al imaginii, despre propria sfințenie a icoanei, nici despre aporiile cristologice formulate de iconoclaști. Într-adevăr, acestea necesită noi dezvoltări speculative.

III. ICONOCLASMUL: PRO ET CONTRA

Argumentele iconoclaste

Distrugerea, în 726, a lui Cristos din Chalceea, imagine protectoare a Constantinopolului, așezată deasupra ușii de bronz a palatului imperial, se poate compara cu afișarea textelor lui Luther pe portalul bisericii din Wittenberg: ea are valoarea unei reforme. Iconoclasmul s-a considerat drept o purificare a Bisericii, o întoarcere la adevărata tradiție, coruptă de iconolatrie. Aceasta e convingerea împăraților, care își iau în serios titlul de „egal al apostolilor”. *Horos*-ul sinodului iconoclast din 754 declară că diavolul, „sub aparența creștinismului, a readus viclean umanitatea la idolatrie, i-a convins prin propriile sofisme pe cei care-și ridicau privirea spre el să nu se îndepărteze de creatură, ci să o venereze, să o adore și să considere drept Dumnezeu această lucrare purtând numele lui Cristos /icoana/”. Iconoclaștilor nu le venea greu să blameze abuzurile religiei populare. Oare nu fusese tocmai demascată o icoană trucată a Fecioarei, din care curgea „miraculos” lapte?

Dar și mai inadmisibil decât existența icoanelor era cultul ce le era dedicat. Să recunoaștem că pentru popor, obișnuit să sărute icoanele, să se prosterneze în fața lor, cum făcea altădată în fața idolilor păgâni, distincția dintre cultul sfinților* și cultul lui Dumnezeu** (adorajia propriu-zisă) nu era întotdeauna prea clară. „Să nu-ți faci chip cioplit.” Interdictul biblic e net, și era un lucru rușinos să fie reamintit de evrei și musulmani. Ca orice mișcare reformatoare, iconoclasmul e susținut de o fervoare războinică, iar semnul de raliere e gata găsit: să dărâmăm idolii, să ardem imaginile.

Numai aceste imagini. Fiindcă iconoclasmul nu proscribe arta. Decorațiile distruse sînt adesea înlocuite de motive florale sau animale, din care palatele omeiazilor ofereau exemple admirabile. Într-adevăr, această artă nu favorizează nici un cult. Astfel, s-ar fi putut dezvolta o artă profană alături de arta sacră, dar destinul Bizanțului era să le opună și să o interzică pe una cînd era cultivată cealaltă. În orice caz, o altă categorie de imagini continuă să fie menținută: cele care au legătură cu împăratul. Figura umană își recapătă în acest caz drepturile. Constantin al V-lea Copronimul (adică „zis Rahat”) a ordonat să fie înlocuită faimoasa reprezentare a celor șase concilii ecumenice, de pe Milionul din Constantinopol,

* În orig., *dulie* (de la lat. ecl. *dulia*, gr. *douleia*, „servitute”): respectul și cinstirea datorate îngerilor, sfinților. (N.t.)

** În orig., *latrie* (de la lat. ecl. *latria*): forma cea mai înaltă de adorajie, închinată numai lui Dumnezeu. (N.t.)

cu jocurile hipodromului, unde vizitiul său favorit era reprezentat la loc de cinste.³⁰ Nu numai că imaginile lor s-au menținut, dar împărații au pretins pentru ele cultul tradițional. Amplificându-și suveranitatea în detrimentul celei a lui Cristos, ei înlocuiesc pe monede crucea tradițională cu portretul lor, care ocupă acum aversul și reversul.³¹ Interdictul biblic, luat literal, nu ar fi permis aceste imagini. Iconoclasmul folosește argumente mai detaliate și selective.

Locul lăsat de Cristos de la Chalceea, deasupra ușii de Bronz, nu a rămas gol; Leon al III-lea a pus acolo o cruce, și sub ea următoarea inscripție: „Domnul nu îngăduie să facem un portret al lui Cristos fără glas, lipsit de suflare, făcut dintr-o materie pămîntească, disprețuită de Scripturi. Leon deci, cu fiul său, noul Constantin, gravează pe uși tiparul preafERICIT al crucii, slava credincioșilor.”

Două teme merită să fie comentate aici: materia și portretul (*eidos*). Cultul materiei moarte și neînsuflețite este opus cultului în spirit și în adevăr. Tema evanghelică se amestecă aici cu tema elenistică a disprețului față de ceea ce este material. Apoi, pentru iconoclasm, imaginea trebuie să fie reflexul exact al originalului. Or, icoana unui sfînt sau a lui Cristos nu e decît un reflex material și mort. Între grandoearea modelului și josnicia mijloacelor de reprezentare, există un contrast pe care arta profană îl poate tolera, dar care devine insuportabil în arta sacră.

Constantin al V-lea scrie: „(...) trebuie ca /o imagine/ să fie *consubstanțială* (prototipului) figurat, pentru ca întregul să fie salvat, altminteri ea nu e o imagine.”³² Dacă așa trebuie să fie o imagine, nici o icoană nu e posibilă. Nici o imagine făcută de mîna omului nu-i poate fi consubstanțială (*homoousios*) lui Dumnezeu, și nici unei alte ființe vii. Această concepție despre imagine e îndepărtată de concepția greacă clasică, care o gîdea în termeni de participare deficientă și insista deci pe *asemănarea* cu modelul. Dar ea corespunde practicii imaginii imperiale, care exprimă cu o forță juridică *prezența* puterii. Iată de ce Constantin nu admite decît o singură imagine a lui Cristos, specia euharistică în care corpul său este substanțial prezent.

Există un platonism al iconodulilor. Dar mai există și unul, pronunțat altfel, al iconoclaștilor. Ele insistă asupra distanței incomensurabile dintre „materia obiectă și moartă” a culorilor și scîndurilor de lemn și condiția celestă și glorioasă a sfîntelor modele. Prezența nu există, dar nici *asemănarea*. Lumea materială nu poate reflecta gloria lumii inteligibile. Plotin atrăgea atenția asupra pericolului de a ne mulțumi cu frumusețile de pe pămînt: „Dacă vedem frumuseți corporale, nu trebuie să fugim spre

³⁰ Vezi A. Grabar, *L'Iconoclasm byzantin*, op. cit., p. 177.

³¹ Vezi *ibid.*, p. 135.

³² Citat de Chr. von Schönborn, *L'Icone du Christ*, op. cit., p. 161.

ele, ci să știm că ele sînt imagini, urme și umbre; trebuie să alergăm spre frumusețea ale cărei imagini sînt.³³ Și pentru Eusebiu, Epifanie, Evagrie, imaginea e ceea ce trebuie depășit. Iată de ce iconoclaștii opun cultului imaginii pe cel al crucii — simbol pur, care nu e pingărit de nici o ambiție disproporționată de reprezentare.

Constantin al V-lea era tot atît de abil ca teolog pe cît era de bun ca șef militar. Strategia sa fiind să atragă de partea lui pe episcopi și teologi, prezentînd iconodulia ca pe o erezie în contradicție cu marile concilii, el a elaborat un raționament teologic atît de bine construit încît a fost nevoie de munca unei întregi generații de teologi pentru a-l demola. Iată-l, în formă silogistică: *prosopon* sau ipostaza lui Cristos este inseparabilă de cele două naturi; or, una din cele două naturi, natura divină, nu poate fi desenată, ea e necircumscrișă; este deci imposibil să pictăm *prosopon*-ul lui Cristos. Iconodulii au astfel de ales între două erezii. Fie că mențin unitatea lui Cristos, și atunci ei trebuie să admită că au „circumscriș Verbul cu trupul“, că au confundat naturile: ar fi căderea în monofizism. Fie că admit că nu au pictat (circumscriș) decît natura umană și că această natură are un *prosopon* propriu, „atunci ei fac din Cristos o simplă creatură și o separă de Verbul divin care e unit cu ea“: ei cad atunci în nestorianism. Toți episcopii, fără excepție, reuniți pentru a discuta aceste propuneri, l-au aprobat. Ei au adăugat că trupul lui Cristos e cu atît mai necircumscribil, cu cît a fost divinizat.

Unde e falia? În ideea inseparabilității celor două naturi în *prosopon*. În acest caz, *prosopon*-ul echivalează cu o natură unică terță, și Constantin e cel care a alunecat, fără să-și dea seama, în monofizism. Chipul pictat nu „circumscrie“ natura divină, și nici, în fond, natura umană: el circumscrie ipostaza compusă din Verbul întrupat. Dar a fost nevoie de timp, lacrimi și sînge pentru ca eroarea să fie descoperită și adevărul mărturisit.

Sentimentul iconoclast este că divinul e prea înalt și prea departe pentru ca reprezentarea să traducă cîtuși de puțin o prezență, sau chiar o asemănare. Dar dogmatizînd asupra acestei neputințe, el descurajează în cele din urmă orice reprezentare. Față de ceea ce ar trebui să fie în mod ideal o imagine, pentru a reprezenta chiar un om, chiar o ființă vie, artistul renunță. El compune decoruri, decorațiuni. Ca și cum, resemnat să nu mai reprezinte cerul, trebuia să se resemneze să nu mai reprezinte pămîntul.

Răspunsurile ortodoxe

Convingerea comună a iconodulilor — așa cum este ea exprimată mai întîi de patriarhul Gherman încă de la începutul crizei, în 725 — este că

³³ Plotin, *Enneade*, I, 6, 8.

a respinge icoanele înseamnă și Întruparea. Ei refuză absolut să asimileze idolilor imaginea lui Cristos, care i-a eliberat pe oameni de idolatrie. Interdictul Horeb-ului nu mai e valabil, începînd din clipa în care Dumnezeu s-a manifestat în trup, sensibil deci nu doar pentru auz, ci și pentru vedere. Dumnezeu are de acum încolo un „caracter” vizibil, o „amprentă tăiată” într-o materie, carnea sa.

„Blestemat fie Mansur, cel de trist renume, care gîndește ca Sarazinii!” Astfel grăiește conciliul iconoclast din 754. Mansur, consilier la curtea califului din Damasc, e Ioan Damaschinul, autorul primei sinteze teologice a icoanei. El scrie cele trei *Discursuri împotriva celor care resping imaginile*, în jurul anului 730: are deci de a face cu iconoclasmul primitiv, anterior subtiliei construcției a Copronimului.³⁴

În al treilea discurs al său, Damaschinul distinge șase categorii de imagini, de la cea mai perfectă, la cea mai puțin perfectă: imaginea consubstanțială, cum e Fiul, icoană a Tatălui, și Sfîntul Duh, icoană a Fiului; „gîndirea în Dumnezeu a lucrurilor care sînt prin el”, adică sfatul său etern — sînt Ideile divine; omul, „care provine din Dumnezeu prin imitație”; „Scriptura plină de figuri de formă ale lucrurilor invizibile și necorporale”. El alătură lucrurile vizibile, „care sînt imaginile lucrurilor invizibile și fără chip, pentru ca reprezentîndu-le corporal să avem o cunoaștere voalată a lor”. Ioan Damaschinul, urmîndu-l pe pseudo-Dionisie, consideră într-adevăr că avem nevoie de lucruri corporale ca intermediari care să ne conducă spre lucrurile inteligibile. Astfel, Sfînta Treime își are icoana în soare, în lumina și în razele sale, sau în tufa de trandafiri, în trandafir și parfumul său. A cincea categorie cuprinde imaginile lucrurilor care vor veni mai tîrziu: rugul aprins pentru Fecioară, șarpele de bronz pentru Cruce. În fine, imaginile lucrurilor trecute a căror amintire vrem s-o păstrăm. Sînt de două feluri, cele gravate în cărți prin cuvînt și cele desenate în tablouri, oferite privirii tuturor: icoanele propriu-zise.

Vedem că pentru Ioan Damaschinul imaginea este ierarhizată după gradul de participare, mai mult sau mai puțin intens și complet, la prototip. Icoana se află deci la nivelul cel mai de jos. El nu face o distincție între imaginea naturală, care beneficiază de o anume participare substanțială la prototip, și imaginea artificială, care nu are o altă legătură cu modelul decît asemănarea fictivă.

În cadrul acestei teorii a imaginii, Damaschinul caută justificarea icoanei, în cultul său, ca și în existența sa. În cultul său: el dezvoltă sistematic distincția între cultul latriei, închinat lui Dumnezeu, și cultul proskynezei,

³⁴ Despre Ioan Damaschinul, vezi Chr. von Schönborn, *L'Icone du Christ*, op. cit., pp. 191-200.

închinat lucrurilor sfinte. Cuvîntul lui Cristos „Dați Cezarului ce este al Cezarului, și lui Dumnezeu ce este al lui Dumnezeu” îi sugerează următoarea interpretare: „Fiindcă avem imaginea Cezarului, ea e a Cezarului. Cînd aveți icoana lui Cristos, dați lui Cristos, căci ea e a lui Cristos.” Din nou metafora imaginii imperiale! În existența și în zugrăvirea sa: Ioan încearcă să arate că materia e capabilă să ne poarte spre realitățile inteligibile. Argumentul său constă în a extinde la materie grațiile Întrupării: „Nu venerez materia, ci pe creatorul materiei, care s-a făcut materie pentru mine și care a binevoit să locuiască materia și să-mi obțină mîntuirea prin materie. Nu voi înceta să venerez materia prin care s-a înfăptuit mîntuirea mea.” Pînă în acest punct al raționamentului, materia despre care vorbește Ioan e trupul lui Cristos. Dar el extinde conceptul: „Dar venerez și materia prin care s-a înfăptuit mîntuirea mea, ca fiind plină de energie divină și de grație. Lemnul Crucii nu e oare materie? (...) Cerneala și cartea sîntă a Evangheliilor nu sînt materie?” Și tot astfel vasele sfinte, tablourile și, înainte de orice, speciile euharistice?

Există aici o derivă neliștitoare. Trupul lui Cristos nu e materie în același sens univoc ca o scîndură de lemn pictată. S-ar spune că pentru omul din Damasc există un fel de comunicare difuzivă a sfințeniei trupului lui Cristos în celelalte materii în același mod — și exemplul e semnificativ — în care mantia imperială, fără valoare în sine, devine demnă de toată cinstirea cînd l-a atins pe împărat. Altfel spus, ceea ce e comunicat în icoană, e mai puțin chipul, identitatea Persoanei divine, cît energia sa, transmisă prin materia icoanei în maniera unui sacrament. Nu vedem ce anume, în teologia lui Ioan Damaschinul, s-ar opune practicii superstițioase, și de altfel condamnate, de a zgîria pictura icoanei pentru a face să cadă fărîme în vasele euharistice, alături de pîine și vin. Damaschinul justifică icoana prin virtutea sa hierurgică și teoforă. Materia ne conduce spre Dumnezeu imaterial, făcîndu-ne să urcăm, dacă se poate spune astfel, curentul descendent prin care ea a condus energia divină. Ioan este la același nivel cu devoțiunea populară, și de aceea tradiția ortodoxă îl exaltă ca pe apărătorul prin excelență al icoanei. Dar el se expune criticii iconoclaste, și chiar criticii ortodoxe, care nu poate face din icoană un alt sacrament fără să greșească.

Imensa reformă iconoclastă s-a extins și s-a aprofundat după Damaschin, care a scris cu douăzeci și cinci de ani înaintea sinodului decisiv din 754. Argumentul iconoclast pare să fi triumfat intelectual. Rezistența e populară. Ea se concentrează, sub ocupația arabă, la călugării din Palestina, aflați departe de persecuțiile imperiale, care se mulțumesc să repete vechile teze damaschine. Cercul magic trasat de Copronim și care paraliza

spiritele nu a fost spart decît şaizeci de ani mai târziu, spre 820, de Nichifor, patriarh al Constantinopolului, şi de Teodor, abate al mării mănăstiri din Studion.

Originalitatea lui Nichifor constă în a rupe cu o foarte veche tradiţie a imaginii, care voia ca aceasta să fie „consubstanţială” cu prototipul, sau cel puţin să-i capteze aproape magic forţele şi prezenţa.³⁵ Punctul strategic asupra căruia şi-a concentrat atacul a fost conceptul de *aperigraphos*, „necircumscriş”. De la Eusebiu, curentul iconoclast susţinea că trupul uman, „forma de slav” fusese complet transformată în forma divină. Prin unirea naturilor, trupul Verbului ar fi primit calitatea de „necircumscriş”, şi prin urmare nu se punea problema de a închide forma în centrul unui desen. „Tu spui, scria Constantin al V-lea, că-l circumscrii pe Cristos înaintea Patimilor şi Învierii sale. Dar ce spui după Înviere? (...) Unde rămîne atunci ceea ce e circumscribil? Cum s-ar lăsa circumscriş Cel care a intrat prin uşile închise la discipolii săi?”

Nichifor, luînd un caz extrem, întreabă: pot fi pictaţi îngerii necorporali? Bineînţeles că nu, răspund iconoclaştii, fiindcă ei sînt necircumscribili. Dar, remarcă Nichifor, „problema nu e de a şti dacă-i circumscriem pe îngeri sau nu, ci de a şti dacă îi desenăm şi îi reprezentăm în imagine”. A desena nu înseamnă a circumscrie. „Pictura se raportează la asemănare (...); ea e pictură a arhetipului, dar e separată de acesta, supravieţuieşte deoparte şi la un moment dat (...). Pictura constă în întregime în cunoaşterea sensibilă /în *aisthesis*/, în arătare, în circumscriere, ea e mai ales de domeniul noţional.” Un corp poate fi circumscriş în modul său propriu, fiindcă are un conţinut. Dar pictura acestui corp nu circumscrie corpul: ea circumscrie ceea ce e înţeles de inteligenţă, cunoaştere şi sens doar în modul asemănării. Icoana nu e o imagine naturală a prototipului, fiindcă altminteri iconoclaştii ar avea dreptate să spună că ea e imposibilă. Ea e o imagine artificială, care nu are natura prototipului: nu face decît să-l imite.

În concepţia iconoclastă a imaginii ca participare entitativă, trebuia într-adevăr să se aleagă între iconoclastism şi idolatrie. Iconoclaştii nu-şi închipuiau o imagine care să nu fie încărcată de *mana*. Or, cum ea nu poate şi nici nu trebuie să fie astfel... Dimpotrivă, Nichifor desconsideră profund valoarea imaginii. Ea nu are nici o relaţie cu prototipul în afara legăturii noţionale a asemănării. Ea nu e *perigraphé*, ci simplu *graphe*.

³⁵ Despre Nichifor, vezi *ibid.*, pp. 203-217. De remarcat că Nichifor este în consonanţă cu poziţia latină: dedramatizarea chestiunii imaginii, plasarea ei pe plan retoric şi ilustrativ.

Să revenim la Cristos: are el un aspect vizibil reprezentativ? Da, răspunde Nichifor, deoarece corpul divinizat nu încetează să fie un corp. Aici, Nichifor rupe cu tradiția origenistă și cu vechiul fond platonician: corpul (și circumscribilitatea) nu e o consecință a păcatului. Cuplul biblic creat-increat nu se suprapune peste cuplul platonician material-spiritual. Nichifor îl urmează pe Aristotel: transformarea glorioasă a corpului, la Înviere, este accidentală sau substanțială? Dacă ea e accidentală, atunci nu e totală, cum pretinde Eusebiu. Dacă e substanțială, atunci ar trebui să credem că umanitatea lui Cristos a dispărut! În acest caz, sîntem monofiziți. În Schimbarea la Față, natura umană a lui Cristos nu s-a schimbat. Ea a fost „înnoită“, nu transformată. Trebuie să admitem deci că trupul coruptibil, muritor, circumscris e capabil de „un fel de a fi“ divin. Iată-ne reîntorși pe terenul solid al conciliului din Chalcedonia: unirea celor două naturi, fără confuzie și fără separație. Dar care e atunci *quid*-ul naturii divine? Dacă ea e nereprezentabilă, îl mai vedem oare pe Cristos pe icoană, sau doar natura sa umană?

Ei bine, răspunde Teodor Studitul, în Cristos „se vede nevăzutul“³⁶. Ceea ce vedem pe icoană e însăși persoana sa. Altfel spus, ipostaza, și nu natura sa. Aceasta e cheia problemei iconice.

Ce reprezintă o icoană? Pe cineva. „Nu un om ca ființă rațională, muritor, înzestrat cu inteligență: căci asta nu îl definește numai pe Petru, ci și pe Pavel și Ioan și pe toți cei asemenea lor. Ci îl pictăm ținînd seama că el posedă, pe lângă definiția comună, anumite proprietăți, cum ar fi nasul coroiat sau cîrn, părul creț“ etc. Teodor răspundea aici unei opinii a iconoclaștilor potrivit căreia Cristos își asumase un trup neparticularizat, cel al omului în general. Studitul, care în acest punct e nominalist și antiplatonician, susține că omul veritabil nu e ideea de om, ci individul existent. Icoana pictează ceea ce îi e specific acestui individ. Întruparea nu a produs Omul generic, ci pe un anume om, omul din Nazaret.

Demersul Studitului, contrar celui al lui Nichifor, e maximalist. Într-adevăr, el intră complet în raționamentul lui Constantin al V-lea, cu condiția ca ceea ce e de neconceput după natură să poată fi conceput — în limitele misterului — potrivit ipostazei. Da, icoana circumscribe Verbul lui Dumnezeu, dar Dumnezeu e cel care a început, fiindcă el s-a circumscris pe sine devenind om, mai mult, un individ. Căci el e circumscris nu numai ca natură creată, ci și ca purtător al unor trăsături distinctive. Aceste trăsături nu exprimă natura (care nu are trăsături), ci persoana, ipostaza.

³⁶ Despre Teodor Studitul, vezi *ibid.*, pp. 217-234. Teodor oferă soluția cea mai elegantă și mai desăvîrșită din teologie, dar și cea mai extremă și mai potrivită să sacralizeze și să fixeze icoana. El se află exact la antipodul latinilor. Vezi mai jos, pp. 162 și urm.

Teodor acordă deci icoanei totul, sub raportul ipostazei, și îi refuză totul, sub raportul naturii. Când o icoană nu mai poartă „caracterul“, adică trăsăturile distinctive ale modelului, ea e bună de aruncat pe foc. Spre deosebire de Damaschin, Studitul refuză materiei icoanei o putere de transmisie a Prezenței și energiei. Ne amintim că iconoclaștii susțineau că nu există decât o singură icoană adaptată la demnitatea lui Cristos, Euharistia. La care iconodulii răspundeau de multă vreme că pâinea euharistică nu putea fi imaginea lui Cristos, de vreme ce era Cristos însuși. Icoana nu e un sacrament. În schimb, în ordinea ipostazei, Studitul ajunge la extrem. El nu ezită să afirme că ipostaza e cu adevărat în imagine, că icoana are „aceeași ipostază“ ca și Cristos, ci pur și simplu „Cristos“: „Una e Cristos, și alta «imaginea lui Cristos», considerate după natură. Dar există o identitate de nume, care e indiviză. Și când analizăm natura icoanei, nu vom numi «Cristos», și nici măcar «imagine a lui Cristos» ceea ce vedem. Căci l-am numi «lemn», «culori», «aur», «argint» sau altă materie. Dar când privim asemănarea cu arhetipul reprezentat o numim «Cristos».“

Da, contemplând icoana, îl contemplăm pe Cristos. De la Platon la Dionisie, trecînd prin Origene și Eusebiu, imaginea conduce ca o scară intelectul de la sensibil la inteligibil și acolo ea poate fi abandonată. Pentru Teodor, lucrul la care conduce contemplația prin inteligență nu e altceva decât lucrul la care conduce contemplația prin simțuri: este întotdeauna vorba de ceea ce face icoana să se vadă, de Cristos întrupat. Ceea ce depășește viziunea pe care o procură icoana e viziunea realității lui Cristos înviat din morți în slavă. Nimic nu depășește viziunea corporală, iar credinciosul va contempla slava Domnului în slava trupului său înviat din morți. Simțurile joacă un rol inalienabil — natura noastră rămînînd aceeași pe pămînt și în lumea de dincolo — pe drumul cunoașterii. „Dacă contemplația potrivit intelectului / conform «teoriei»/ ar fi fost suficientă în sine, ar fi fost de ajuns ca Verbul să ajungă la noi doar în acest mod.“ Or, el s-a întrupat. Rădăcina iconoclasmului, fie el creștin sau evreu, este copleșitorul sentiment al transcendenței divine. Calea pe care o propune, după Maxim, abatele din Studion, duce la recunoașterea unei transcendențe și mai înalte, deși paradoxale, în kenoza unui Dumnezeu care se „golește“ spre creatura sa: „El devine materie, adică trup, el, care a creat universul. Și nu îi e rușine că s-a făcut el însuși ceea ce a asumat pînă la a fi numit astfel.“ Nu este o rușine, pentru divin, că a acceptat să fie circumscris în umanitate, în sinul unei Fecioare, după cum nu e rușinos să îl circumscriem în icoană: „Dacă Cristos s-a făcut sărac pentru noi, oare cum s-ar putea să nu existe în el semnele sărăciei, cum ar fi culoarea, pipăitul, trupul, prin care și în care el e circumscris?“

IV. ICOANA

Pretențiile icoanei

În 842, la moartea împăratului Teofil, puterea a trecut în mâinile Teodorei și ale fiului său Mihail. În timpul persecuției, Teodora venera în secret icoanele. Victoria teologică a iconofiliei era acum stabilită. După un an de pregătire politică (armata și o parte a clerului mai susțineau încă iconoclasmul), ea l-a destituit pe patriarhul Ioan și l-a înlocuit cu egumenul Metodiu: „Cu buzele mutilate de sabia iconoclaștilor, obligat, în funcțiunile publice, să-și sprijine maxilarele cu fișii albe care au devenit pentru succesorii săi însemnele și podoaba pontificatului lor, el mai avea destulă vervă și voce ca să-și dicteze imnurile și discursurile întotdeauna de temut pentru dușmanii imaginilor.”³⁷ A fost convocat un conciliu. În prima duminică din postul Paștilor, în 11 martie 843, a fost celebrată pentru prima oară sărbătoarea de acum înainte anuală a restabilirii ortodoxiei. În cano-nul utreniilor, se cântă: „Pictăm imagini, le venerăm cu gura și inima noastră, cu voința noastră, imagini ale lui Cristos și ale sfinților. Cinstea și slava aduse imaginilor vin de la prototip; e doctrina Sfinților Părinți în-spirați de Dumnezeu.”

Astfel se încheia un secol de lupte feroce și se închidea marele ciclu al ereziilor trinitare și cristologice. Și dacă islamul profitase de fisurile deschise de monofizism și nestorianism pentru a desprinde de creștinism toată Africa și tot Orientul Mijlociu, atunci când a dobândit mai târziu Balcanii și Rusia, nu a putut trece la conversiunile masive care îi marcase-ră începuturile. Ortodoxia, purificată de erezii datorită iconoclasmului, care le rezuma pe toate, a rămas fermă în credința sa.

Într-adevăr, așa cum am văzut, criza fusese ocazia de „a revizui” și a aprofunda delicatele echilibre intelectuale care înconjoară misterul Întrupării. Pe acest aspect al teologiei, și într-o completă indiferență față de chestiunile estetice, s-a bazat discuția despre validitatea, legitimitatea și valoarea imaginii divine făcute de mîna omului.

Restabilirea icoanei și a cultului său s-a făcut fără să fie necesar să se tranșeze între diferitele sisteme inventate pentru a o apăra. Ele convergeau într-adevăr spre ea, chiar dacă se deosebeau între ele. Sfântul Ioan Damaschinul valoriza, în numele Întrupării, aspectele materiale ale icoanei. Sfîntul Nichifor dedramatiza reprezentarea divinului atribuindu-i imaginii un statut mai puțin ambițios decît cel care alarma iconoclasmul. Sfîntul Teodor, spre deosebire de Damaschin, devaloriza complet lemnul și culorile,

³⁷ Citat de E. Sendler, *L'icône*, op. cit., p. 36.

dar exalta aproape hiperbolic identitatea „caracterului” icoanei cu Persoana Verbului întrupat. În practica cultului restaurat, nu s-au mai făcut distincții, ci juxtapuneri. Toate icoanele, sau aproape toate, fiind distruse, o nouă artă bizantină a izbucnit sub Comneni, a rezbucnit în renașterea din timpul paleologilor și a strălucit pînă la căderea Constantinopolului. Icoana a continuat să prospere chiar și sub turci, în Grecia, în Bulgaria, în Serbia. În Rusia, ea și-a atins apogeul la începutul secolului al XV-lea, dînd naștere la Moscova, Pskov, Novgorod și pînă în Marele Nord la școli distincte, capabile toate de capodopere notabile. Apoi, în secolele al XVI-lea și al XVII-lea icoana a decăzut, adăugîndu-și stîngaci procedee împrumutate din arta occidentală. În secolul al XIX-lea, cu excepția micilor icoane portabile din aramă și din bronz fabricate în masă de atelierele rusești, acest gen murise cu desăvîrșire. Asta nu împiedica icoana să rămînă un obiect cultural, prezent în fiecare casă, onorat cu candelă, și în fața căruia se fac rugăciuni, mătănii, semnul crucii, venerat în fiecare biserică, purtat în procesiune publică, mergînd în fruntea armatelor, în fine, sursă (pentru anumite imagini cel puțin) de miracole răsunătoare.

Pătrunderea artei moderne occidentale în Rusia a trezit privirea estetică asupra icoanei. Mișcarea de redescoperire se anunță la cumpăna dintre secolele al XIX-lea și al XX-lea. Motivele acestei renașteri a interesului sînt multiple. Trebuie să recunoaștem că meritul principal revine naționalismului. Pretutindeni, în secolul al XIX-lea, naționalismul se sprijină pe artă. Este prin excelență cazul naționalismului german. Dar nici englezii și francezii nu sînt mai prejos. Rușii, în special Tretiakov, colecționează icoane ca mărturie a artei naționale. Or, această artă, din motive pur plastice, interesează avangarda europeană. Matisse, invitat în Rusia de clientul său, marele colecționar Șciukin, găsește în tentele de culoare, în organizarea paginii, afinități cu propriile sale preocupări și justificări ale picturii sale. Au fost îndepărtate de pe icoane acele *riza* de metal care le mascau, și a început o restaurare activă. Restaurare atît de brutală, uneori, și atît de completă, încît e adesea dificil să le restituim în autenticitatea lor. Este, de exemplu, cazul celei mai celebre icoane, Sfînta Treime de Rubliov. Oricum ar fi, sentimentul național rus, care se hrănea din glorioasa literatură a secolului al XIX-lea și care suferea profund că nu a produs decît o artă provincială și de mîna a doua, se vede înzestrat, în acest început de secol XX, cu o mare artă, la fel de veche ca cea italiană, recunoscută de cele mai importante foruri din lumea artistică occidentală. Era o surpriză divină.

Divină: într-adevăr, naționalismul rus, de la începuturile sale, și-a căutat îndreptățirea în religie. Rusia nu putea produce o societate sau o viață politică capabile să stîrnească admirația. Ea nu avea încă, la începutul secolului al XIX-lea, cînd se naște și se întemeiază slavofilismul, opere

de civilizație pe care să le pună în valoare. Dar avea ortodoxia, cu pretenția sa de a conserva adevărata credință, ferită de orice falsificare catolică și protestantă. Or, iată că occidentali iluștri se înclină în fața icoanei, care e în mare parte rusă, care e străveche și care aduce mărturie despre această credință ortodoxă despre care Rusia produsese extrem de puține mărturii literare prezentabile. Era un impuls dat simultan orgoliului național și orgoliului religios, atât e de obișnuit, în Rusia secolului al XIX-lea, să se dea o valoare religioasă la tot ce e național și o valoare națională la tot ce e religios.³⁸

În vasta literatură pe care au compus-o rușii despre icoană, de la Trubetzkoi la Weidlé, Bobrinskoy, Meyndorff, Ouspensky, Evdokimov etc., întâlnim bogate argumentații istorice și erudite. Întâlnim și o judecată privind superioritatea, deopotrivă națională și religioasă, a icoanei asupra artei occidentale, ca artă religioasă și ca artă pur și simplu. În demna repetiție a unei scheme intelectuale inventate din primii ani ai secolului al XIX-lea, sînt adunate argumente din critica pe care Occidentul nu încetează să și-o facă sieși. Pornind de la nemulțumirea de sine privind formulele sale artistice consacrate, în special în arta sacră, de la îngijorarea de sute de ani pe care Europa o manifestă față de destinul artei, de la diagnosticul de criză generală pe care ea îl avansează periodic, această literatură își găsește argumentul pentru a prezenta triumfal icoana ca pe ceea ce a apărut Rusia de aceste rele dezolante și ca pe unicul remediu al acestei crize generale pe care ortodoxia o consideră cu atât mai fatală cu cît e singura care-i descoperă, în special cu ajutorul icoanei, motivele îndepărtate și rațiunile profunde. Dar destinul acestei critici slavofile e de a fi bine întîmpinată în Europa, care o primește ca pe ecoul propriei sale autocritici și ca pe confirmarea sa obiectivă. De aici, moda actuală a icoanelor, care se infiltrează astăzi în bisericile noastre, ocupînd locul de onoare, astfel încît niște reproduceri mediocre ale unor icoane îndoielnice alungă uneori din altare nu numai producția de „lucruri sfînte” saint-sulpiciene, ci și unele tablouri bune dintr-un secol al XIX-lea sincer, dacă nu chiar superbe pînze din secolele precedente.

Înainte de a examina pretențiile acestei literaturi contemporane (fiindcă vechea literatură nu se gîndea la asta), trebuie să aruncăm o privire obiectivă asupra icoanei așa cum e ea și cum ni se prezintă.³⁹ După o rugăciune adecvată, iconograful lipește pe o scîndură de lemn o pînză pe care întinde un strat alb (*leukos* — ceea ce a dat în rusă *lekvas*), de alabastru sau de cretă. Pentru desen, el se orientează după culegerile de „modele” (în rusă: *podlinnik*, „autentic”), fiindcă iconograful trebuie să se mențină în limitele

³⁸ Datorez această formulă profundă părintelui iezuit Rouleau.

³⁹ Expunerea cea mai sigură și mai competentă asupra acestui subiect îi aparține lui E. Sandler, *L'icône*, op. cit.

tradiției, deși o parte e lăsată interpretării sale personale. Apoi el pune aurul și culorile, perfecționează nuanțele, luminozitatea, adaugă hașuri de vopsea deschisă sau de aur, se îngrijește îndeosebi de carnația figurii și a mâinilor, în fine, printr-o inscripție, îi dă icoanei un nume. Prin acest nume pictura devine o icoană și se leagă hypostatic (sau substanțial, în funcție de teologia urmată) de prototipul său. Într-adevăr, nu se spune „a picta” o icoană, ci „a scrie” o icoană: scrisul nu se referă doar la înscrisura numelui, ci și la orice învățătură a icoanei, așezată alături de învățătura Scripturii.

În ciuda dezvoltărilor teologice contrarii, icoana rămâne îmbibată de spiritul platonician. Ea e un instrument de contemplație prin care sufletul se smulge din lumea sensibilă și intră în lumea, iluminării divine. „Ne hrănim de nevoie, astfel ca viața noastră să-și păstreze forța pentru contemplație, pentru care, la drept vorbind, ne-am născut” (Nichifor Blembides)⁴⁰. Primele icoane nu sînt cele ale lui Cristos, ci ale stilișilor care, izolați în vârful unei coloane, erau „forme terestre ale îngerilor”.

Icoana imită prototipul. Dar nu cunoaștem originea istorică a acestui prototip. Desigur, sfîntul Petru nu e reprezentat ca sfîntul Pavel: el are trăsăturile sale distincte, dar nu știm de unde vin ele. Ele provin de fapt din ideea teologică care le definește, și pe care o regăsim în cărțile liturgice și în culegerile pictorilor. Caracterul individual este absorbit de esența teologică pe care o exprimă existența lor.

Corpul nu prea contează. Diminuat de asceză, el apare rareori gol, ca la botezul lui Cristos. De obicei, el dispare sub veșminte. Capul, sau mai curînd chipul, unde transpare Sfîntul Duh, se află în centrul reprezentării. Carnația roză a antichității face loc ocrului, dar pe această tonalitate pămîntie strălucește lumina, marcată cu hașuri fine care sugerează o viață intensă. Ioan Mauropus (spre 1555) spunea că un bun artist nu trebuie să reprezinte doar corpul, ci și sufletul — repetînd astfel cuvintele lui Socrate relatate de Xenofon.⁴¹ Întreaga atenție este atrasă de privirea ochilor unori imenși care sînt îndreptați spre spectator, subliniați de arcade și sprîncene, și de acel punct dintre sprîncene în care pare să se concentreze Sfîntul Duh. Fruntea e înaltă și bombată, loc al înțelepciunii și inteligenței. Nasul e lung, subțire, grav, nobil, nările fremătătoare. Obrajii asceților și călugărilor trădează postul și priveghiul. Gura, foarte fină, e întotdeauna închisă, fiindcă în lumea slavei totul e viziune și tăcere. Nu există, ca la Fra Angelico și Luca Della Robbia, îngeri care cîntă cît îi ține gura. Barba e maiestuoasă în ritmul viguros al șuvițelor de păr.

Natura e stilizată, astfel încît arbori, stînci, case își pierd greutatea. Arhitecturile nu sînt supuse unei perspective unificate: fiecare plutește în

⁴⁰ Citat de E. Sendler, *ibid.*, p. 57.

⁴¹ Vezi Xenofon, *Amintiri*, I, 4, 13.

propria sa perspectivă. Culoarele au o valoare simbolică. Lumina nu aruncă umbre. Perspectiva este în general inversată: linia de forță merge dinspre interiorul icoanei spre ochiul spectatorului. Prin intermediul icoanei, adevărurile credinței radiază spre cel care o contemplă. Punctul de fugă se deplasează deci spre el.

Lumina este sufletul icoanei. După antici, ochiul și obiectul emit deopotrivă lumină, și vederea se produce când se formează un mediu omogen luminos între ochi și obiect. Dar, cu Platon, și mai ales Plotin, lumina comunică lucrurilor frumusețe și bunătate. Iată de ce opoziția lumină-întuneric înlocuiește opoziția clasică dintre ordine și dezordine. Lumina smulge materia din natura sa tenebroasă. Dar lumina materială, naturală și creată devine ea însăși întuneric în comparație cu lumina inteligibilă și lumina increată care se răspîndește din Dumnezeu incognoscibil. Această răsturnare a luminii create în întuneric supraluminos este explicitată în icoanele Schimbării la față. Cristos se află în mijlocul unei aureole cu trei cercuri concentrice. Or, cea mai strălucitoare e lumina cereului celui mai exterior. Pe măsură ce ne îndreptăm spre centrul divin, albastrul deschis devine mai închis, și în cele din urmă întunecat ca noaptea, traversat de raze de aur, pină la albul pur al mantiei lui Cristos.

Aurul nu e o culoare. El e o revărsare de raze, o lumină activă. În manualele de iconografie slavă, e numit *svet* („lumină“). În vechile icoane, aurul era folosit cu discreție. După criza iconoclastă, el se etalează din plin. Lumina nu servește la modelarea conturului și a reliefurilor, nu e menită să sugereze iluzia. Ea iradiază din imaginea însăși spre spectator. Corpurile de pe icoană nu se scaldă într-o lumină a cărei sursă le-ar fi exterioară. Au o lumină proprie care izvorăște din ele. Lumina reflectă ideile eterne care subîntind aceste corpuri. Ea transpune energiile divine — a căror viziune este lumina increată a Taborului — care susțin ființele distincte și le călăuzesc spre deificare. Sentimentul iconic al luminii descinde direct din pseudo-Dionisie, preluat mai târziu de isihasm și palamism.

Icoana este o scriptură. Ea își împrumută temele din Biblie, din cărțile apocrife, din liturghie, hagiografie, predicile Sfinților Părinți. Ea se conformează genurilor literare. Panegiricul adaptează viața sfântului la modelul exemplar. Stilul epic, stilul dramatic conferă scenelor culoarea lor specifică. Dar, pe măsură ce ne apropiem de epoca modernă, învățătura teologică trece în prim plan. Toposul teologic — și nu prezența hipostatică a prototipului — devine însuși obiectul reprezentării. Icoana nu mai reprezintă persoane, ci ilustrează tratate. Vizita celor trei oameni la Avraam și ospitalitatea (filoxenia) oferită de acesta erau reprezentate într-o manieră destul de „naturalistă“, sau cel puțin istorică, la Santa Maria-Maggiore în secolul al IV-lea, precum și la Ravenna, deși Sfinții Părinți văzuseră

deja în aceasta o epifanie a Treimii. În celebra icoană a lui Rubliov, înțenția dogmatică resoarbe, dacă se poate spune astfel, detaliile în schema teologică dominantă. Avraam a dispărut, masa devine altar, purtînd cupa euharistică. Rămîn cei trei îngeri — sau cele trei Persoane divine —, într-o întrevvedere tăcută. Stînca, stejarul lui Mamre, locuința lui Avraam sînt reduse la condiția de simboluri reziduale. Tot patosul e obținut prin jocul culorilor și, mai ales, prin structura geometrică circulară, care vehiculează interpretarea teologică a misterului. Litera Scripturii e parcă ștearsă de spirit, sau cel puțin de sistemul interpretativ. În secolul al XVI-lea, în Rusia, se multiplică icoanele dogmatice ale căror titluri indică caracterul speculativ: *Verb, singurul Fiu; Tatăl nostru; De tine se bucură orice făptură*.⁴²

Autorii ruși, care abia știau cîte ceva despre existența icoanei, izolată de mult timp într-un mediu social (popular, de rit vechi, ecleziastic) foarte îndepărtat de cel în care evolua inteligența, au înțeles imediat ce șansă reprezenta ea pentru conștiința națională. Într-adevăr, această artă, la fel de veche ca arta noastră medievală, își avea rădăcinile într-o istorie și mai veche. Fundalul culturii ruse, atît de nemilos recent în ochii secolului al XIX-lea, se vedea împins înapoi, de astă dată în mod autentic, și nu mitologic, cu cîteva secole. Cu titluri mult mai serioase decît aproximativele reconstrucții slavofile, cultura rusă, cel puțin cea artistică, se vedea înzestrată cu o veritabilă și glorioasă tradiție. „Pictura de icoane, scrie Evgheni Trubetzkoi în 1915, exprimă ce e mai profund în cultura Vechii Rusii. În plus, aceste icoane se numără printre cele mai de seamă comori ale artei religioase universale. Or, pînă nu de mult, ele erau de neînțeles pentru un rus cultivat. De-abia dacă le arunca o privire distrată.”⁴³ Aceasta era revelația pe care o așteptaseră cu nerăbdare toți marii scriitori ai secolului al XIX-lea! „Dostoievski a spus: «Frumusețea va salva lumea.» Soloviev, dezvoltînd aceeași temă, a proclamat idealul «artei teurgice». Cînd au fost rostite aceste cuvinte, Rusia nu cunoștea încă comorile de artă pe care le poseda. Noi aveam deja o artă teurgică.”⁴⁴ Naționalismul lui Trubetzkoi, exacerbat de primul război mondial, vede în icoane pavăza națiunii și expresia sa supremă. În icoanele lui Cristos, „ochiul său atent” recunoaște, spiritualizate, „trăsăturile tipice ale unui chip rus”. „Astfel, nu numai universalul uman, ci și dimensiunea sa națională sînt introduse în pacea imuabilă a lui Dumnezeu și conservate într-o formă glorificată prin arta religioasă ajunsă la apogeul său.” „O națiune capabilă să dea naștere la asemenea izvoare de lumină nu mai avea nevoie de maeștri stră-

⁴² Vezi E. Sendler, *L'Icône*, op. cit., p. 72.

⁴³ Eugène Troubetzkoi, *Trois Etudes sur l'icône*, Y.M.C.A. Press-L'oeil, Paris, 1986, p.22.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 49.

ini⁴⁵, afirmă în continuare Trubetzkoi, care e mîndru de independența cîștigată în secolul al XV-lea de iconografia rusă în raport cu cea greacă. „Această națiune însăși era capabilă să lumineze lumea.”⁴⁶

Naționalismul artistic al lui Trubetzkoi nu are nimic excepțional. La urma urmei, descoperirea artei gotice le dăduse germanilor, apoi francezilor și englezilor motive de credință patriotică pe care rușii noștri nu aveau decît să le imite. Dar, din cauza naturii acestei arte și vechilor deprinderi ale naționalismului rus, autorii noștri insistă asupra faptului că măreția și în cele din urmă superioritatea *estetică* a icoanei asupra artei occidentale decurg din superioritatea *religioasă* a ortodoxiei față de latinitate.

Temele principale ale acestei literaturi par să se grupeze sub trei teme.

1. Icoana e mai mult decît artă — fiindcă este în ea însăși un mijloc eficient de mîntuire. Părintele Bobrinskoy, de exemplu, urmînd teologia lui Ioan Damaschinul, restituie icoanei un „statut sacramental”⁴⁷. De cînd carnea lui Cristos și, o dată cu ea, materia, spune el, au fost transfigurate prin Înviere, ridicate la participarea la viața divină prin Înălțare, în Cristos, creatura e capabilă să ajungă la asemănarea divină și să progreseze. Artă umană, „botezată în Biserică”, poate, în focul Sfîntului Duh, să devină capabilă să traducă pentru simțurile și inteligența noastră Prezența sfîntei Treimi înseși. Între prototipul extern (Cristos) și prototipul intern (imaginea lui Cristos întipărită în inima umană) are loc un schimb mîntuitor și o fuziune progresivă. Icoana e vehiculul Prezenței sanctificante a lui Dumnezeu și, în celălalt sens, al rugăciunii. Anumite icoane au chiar proprietatea de a „capitaliza” Prezența lui Dumnezeu și rugăciunea Bisericii, și sînt decienerate în mod deosebit. La sfîrșit, „la întîlnirea față în față din Împărăție pentru care icoana constituie pe pămînt una din manifestările sacramentale, o epifanie, omul va fi în întregime icoană transparentă și fidelă”⁴⁸.

Ceea ce Plotin spera în mod iluzoriu să obțină prin asceza contemplativă — ceea ce modernii pretindeau, și mai iluzoriu, de la arta pură —, și anume mîntuirea, este obținut pentru toți, prin intermediul icoanei, egală cu Scripturile, egală cu sacramentele. Prin icoană e creată o cale de acces spre Dumnezeu, de unde coboară energiile deificatoare. Ne aflăm cu mult dincolo de artă. Sîntem foarte aproape de Împărăție, și chiar în pragul ei. Prin ea participăm deja la viața trinitară.

2. Ca artă, icoana lasă să se vadă lucruri mai înalte mai mult decît oricare altă formă artistică. Există fără îndoială în orice artă o ambiție de

⁴⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁷ Vezi Boris Bobrinskoy, „L'Îcône, sacrement du Royaume”, în Fr. Boespflug și N. Lossky, *Nicée II, op. cit.*, pp. 367 și urm.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 373.

a face să se vadă invizibilul. Or, asta face icoana, și numai asta. „Ceea ce reprezintă icoana — personaje sau evenimente sacre — nu a fost la început prezent decît în spirit, scrie Weidlé; ea nu lasă să se vadă decît invizibilul. Ea nu e cîtuși de puțin «abstractă», nu renunță la reprezentare, și nici la asemănare, dar lucrul cu care caută să se asemene nu ține de lumea noastră și nu ar putea fi atins prin reproducerea obiectelor care o constituie sau prin supunerea la legile care o guvernează.”⁴⁹

Altfel spus, icoana, ca și pictorul impresionist, pictează „după un motiv”, dar motivul e transcendent: e lumea transfigurată. Icoana este o fereastră. Dar nu una prin care ochiul spectatorului privește un spectacol: dimpotrivă, ea dezvăluie o prezență care acționează asupra celui care o primește pasiv. Ea e fixarea unei viziuni. Iată de ce e potrivită perspectiva inversată, care dirijează forțele asupra țintei, ochiul celui care se roagă.

Arta icoanei, rezumă Olivier Clément, depășește opoziția subliniată de André Malraux între artele Orientului necreștin „martor al unei eternități impersonale”, și cele ale Occidentului modern, „pradă angoaselor, căutărilor, secretului individului”. Ea transcende opoziția dintre arta figurativă și nonfigurativă oferind o „artă transfigurativă”. „/Icoana/ abstrage, dar pentru a extrage din carnea-pentru-moarte (în sens paulinian) corporalitatea pneumatică asumată și iluminată de ipostază. Abstracțiunea sfîrșește astfel în cea mai înaltă realitate, reprezentarea se deschide spre lumea de dincolo de reprezentare.”⁵⁰

3. Arta occidentală, îndeosebi religioasă, nu poate rivaliza cu o realizare atît de sublimă. Ea e infiltrată de la începuturile sale de influențe păgîne elenistice, care, după Ouspensky, „înjosesc” Revelația, „deformează” învătura evanghelică. Începînd cu „Renașterea” italiană (ghilimelele îi aparțin lui Ouspensky), elemente „carnale” și „iluzioniste” pătrund în arta sacră, îi corup puritatea. Aceste elemente străine au fost radical eliminate din icoană după criza iconoclastă, sub supravegherea vigilentă a Bisericii. Din păcate, din secolul al XVII-lea, în special sub influența lui Vladimirov, care îndrăznește să admire arta occidentală, ele revin în număr mare, și provoacă decăderea artei sacre ortodoxe înseși!⁵¹

Ouspensky compară două imagini ale Fecioarei, aproape contemporane, Madona marelui duce, de Rafael, și o icoană moscovită. Ele se supun prin postură, prin pliurile mantiei, aceleiași iconografii. Și totuși:

Imaginea lui Rafael nu e decît omenească; ea e carnală și sentimentală. Subiectul sacru nu e acolo decît un pretext pentru exprimarea propriilor sentimente și idei ale

⁴⁹ Wladimir Weidlé, *Les Icônes byzantines et russes*, Electra, Milano, 1962, p. 5.

⁵⁰ Olivier Clément, „Bible et icône, de la parole aux images”, *Les Quatre Fleuves*, nr. 4, 1975, p. 121.

⁵¹ Vezi L. Ouspensky, *Essai sur la théologie*, op. cit., pp. 124 și 201.

pictorului. Tot ce ne transmite această imagine despre Maica Domnului este că ea era o femeie, iar despre Copilul sfânt, că era un prunc care nu se distingea prin nimic de toți ceilalți copii. Dimpotrivă, icoana ne transmite prin simbolismul său adecvat învățătura Bisericii despre Întruparea lui Dumnezeu și Maternitatea divină. Copilul nu este un prunc ca ceilalți, postura sa maiestuoasă, nimbul, sulul din mină, gestul binecuvântării, felul în care veșmintul său e tratat, toate acestea ne dezvăluie Înțelepciunea divină încarnată.⁵²

Dacă arta religioasă occidentală s-a afundat pe căile fără ieșire ale naturalismului și psihologismului, e pentru că Roma s-a separat de adevărata Biserică. Deja în 692, Roma nu acceptase pe deplin deciziile conciliului Quinisext. Prin aceasta, comentează Ouspensky, „Biserica de la Roma se exclude ea însăși din procesul de elaborare a limbajului artistic și spiritual, (...) în care rolul conducător îi revine în mod providențial Bisericii de la Constantinopol“. Mai târziu, receptarea nefavorabilă a conciliului Niceea II „otrăvește de la rădăcină arta occidentală“. Dar lovitura fatală a fost de fapt separarea Bisericilor, în secolul al XI-lea, în momentul în care ortodoxia intră „într-o perioadă pneumatologică“. Iată de ce elanul creator despre care depune mărturie arta romanică „nu a fost decât o vîlvătaie trecătoare“, iar arta sacră occidentală, de la gotic la epoca modernă, din trădare în trădare, își pierde sensul, destinația, rațiunea de a fi.⁵³

Arta latinilor a intrat în declin datorită unei deviații, și nu doar din cauza unei răcirii a credinței. Într-adevăr, icoana reprezintă o persoană umană purtătoare a unei naturi restabilite în ființa sa primă, pe cale de deificare. Or, doctrina latină, așa cum o înțelege Ouspensky, neagă această posibilitate de deificare. Natura umană nu a fost schimbată prin cădere, ci e doar lipsită de darurile grației divine. Întruparea aduce aceste daruri, dar grația divină este efectiv creată și supraadăugată la natura umană. Pentru Roma, natura umană rămîne natură umană. Ea e redresată în acțiunea sa, dar nu suferă o schimbare ontologică. Iată de ce sfîntul e reprezentat ca unul dintre noi, după chipul Adam-ului terestru, și în aspectul său coruptibil. Cu totul altfel se prezintă arta transfigurativă a adevăratei Biserici unde sfîntul e într-adevăr deificat. Trebuie deci, conchide Ouspensky, să alungăm din templu imaginile care corespund acestei teologii pervertite.⁵⁴

Analiza pretențiilor

În 843, la data care constituie aproape mijlocul acestei anchete, un interminabil proces pare în sfîrșit judecat. Este oare posibil, este oare licit

⁵² *Ibid.*, p. 216.

⁵³ Vezi *ibid.*, p. 177.

⁵⁴ Vezi *ibid.*, pp. 212-213.

să-l reprezentăm pe Dumnezeu? Da, se răspunde, după imense așteptări, la aceste două întrebări pe care Anaxagora, Parmenide și Platon începușeră să le introducă.

Dacă e adevărat — Platon e cel care ne-a făcut să credem asta — că scopul artei, cel mai înalt cel puțin, care le conferă valoare tuturor celorlalte scopuri posibile și le leagă de el, este de a produce o imagine autentică și vizibilă a lumii divine, atunci icoana apare ca realizarea unei vechi dorințe. Verbul intrupat poate fi „circumscriș” pe o bucată de lemn pictat, și e cu adevărat Dumnezeu, singurul aspect vizibil al lui Dumnezeu care poate fi conceput. Prezența sa pe bucată de lemn dă materiei o demnitate pe care ea nu o are în sine, și proprietatea de a transmite în mod real o parte din puterile divine. Chipul său, specificat prin trăsături individuale, *este* cel al Persoanei divine în care sînt reunite fără confuzie și fără separare cele două naturi.

În plus, imaginea nu cade capricios din cer. Ea e luată dintr-o istorie sfîntă și autenticată de aceasta. Ea nu e exterioară religiei, nu e un adaos sau un excitant psihologic al pietății de care un cult întru spirit și întru adevăr s-ar putea dispensa. Este interioară religiei. Face parte din explicitarea sa teologică. E integrată în liturghie. Și din una, și din cealaltă, ea extrage o garanție. Dar și propria sa viață: icoana dezvăluie ceea ce trebuie să reprezinte în lumina credinței. Cel care nu are această credință nu mai vede nimic. În rugăciune are loc, prin intermediul imaginii, contactul deificator cu prototipul.

Ei bine, toate aceste superiorități *de principiu* pe care le posedă icoana pot hrăni un *hybris* care ne împiedică să o vedem așa cum este. Literatura despre icoană devine o ideologie a icoanei, un fanatism al icoanei care ne împiedică să-i măsurăm limitele naturale. Dacă Cristos, „circumscriș” pe icoană, poate fi obiectul unei contemplații indefinite, icoana, produs al artei, este și ea circumscrișă într-un sens mai limitativ. Oricît de profund ar fi cîmpul său, el e totuși limitat. Această formă de artă s-a născut — fiindcă înaintea elaborării sale teologice ambițiile ei nu erau încă asigurate — spre secolul al XI-lea. Ea a murit în secolele al XVI-lea și al XVII-lea. A înflorit în domeniul ruso-bizantin, fără să-i depășească aproape niciodată frontierele. Dar și dincolo de aceste frontiere se încearcă să se reprezinte divinul.

Mijloacele icoanei (culorile cu influența lor simbolică, geometrismul care organizează imaginea etc.) nu garantează prin nimic atingerea inevitabilă a scopului. Nu e suficient să alungim nemăsurat corpul (pînă la o lungime de zece capete) pentru ca acesta să devină, cum spune Olivier Clément, „o flacără care poartă un chip, acest concentrat hypostatic al ființei, ek-staz al persoanei”⁵⁵. Nu e suficient să înlocuim carnația roză

⁵⁵ O. Clément, „Bible et icône”, *art. cit.*, p. 121.

prin culoarea brună a chipului și a corpului pentru a face ca această culoare să fie cea a „pămîntului transfigurat”. Spiritualizarea ascetică, fruntea înălțată, gura subțire și strînsă, obrajii scofîlciți, ochiul atent și grav nu trebuie luate ca un echivalent automat al deificării. Ele sînt restituiri simbolice a căror eficacitate nu depinde de justetea și sublimul teologiei subiacente.

Limitată la o arie de civilizație și la o eră istorică, icoana e limitată de asemenea în vocabularul și gramatica sa. Icoana reproduce niște canoane. De altminteri, se mîndrește cu acest lucru. Ea se referă la Niceea II, care-i condamnă pe „ereticii blestemați” ce violează tradiția Bisericii, inventează noutăți, răstoarnă într-o manieră întortocheată și vicleană vreuna din tradițiile legale ale Bisericii universale. Ea derivă de aici o condamnare a catolicilor romani, „care au apucat-o pe calea inovațiilor”. Trebuie, comentează Olivier Clément, ca artistul, printr-o adevărată depășire a subiectivității sale închise, să se supună unor anumite canoane care permit operei să fie fidelă obiectului său. „Supunere eliberatoare: geniul nu are nimic de pierdut, numai narcisismul e crucificat.” Frumos spus, numai că asta nu ne face să pierdem din vedere acel caracter permanent al icoanei, refuzat de gustul occidental, și greu suportat pînă și de gustul oriental — motiv pentru care el s-a îndepărtat în cele din urmă de icoană —, al extremei monotonii a formelor și al repetiției tipurilor. Anarhia artei moderne a provocat, desigur, o nostalgie pentru această artă atît de strict reglată. Trăsătura rămîne, totuși.

Ea e responsabilă pentru paradoxul că icoana, deși pare inseparabilă de o viață spirituală atît a iconografului, cît și a spectatorului, este, dintre toate formele de artă, cea care se adaptează cel mai ușor producției mecanice și industriale (atelierile de icoane lucrează după *podlinniki*, își repartizează sarcini parcelare, produc în serie nesfîrșită). Ea e responsabilă și de paradoxul că icoana, fruct autentic al orațiunii celei mai personale, este extraordinar de ușor de falsificat. Muzeele și colecționarii occidentali posedă un număr infinit de icoane perfecte fabricate în atelierile de falsuri înființate de puterea sovietică pentru a-și procura valută. Pretutindeni falsul abundă și supraabundă, fiindcă icoana, datorită fixității evasirituale a procedeelelor sale de fabricație, îi pune falsificatorului mai puține probleme decît pictura occidentală, unde mîna individuală a artistului are o importanță decisivă în reușita operei. Reproducerea, această formă discretă de falsificare, nu aduce prejudicii prea mari icoanei. În vreme ce între un Monet sau un Tișian și fotografia sa denivelarea este enormă, ea nu e atît de gravă între Fecioara de la Vladimir sau Kazan și nenumăratele reproduceri care însuflețesc astăzi capelele catolice.

Cum se explică faptul că literatura despre icoană e dispusă foarte rar să recunoască aceste limitări evidente și cîtuși de puțin minore, dacă nu pentru a obține de aici un surplus de glorie? Este pentru că, se pare, o con-

fuzie între ordinea teologică și ordinea artistică e menținută permanent. Cum să o distingem? Să recurgem la o comparație. Într-un roman de Huxley, intitulat *Antic Hay*, există personajul unui pictor modern, foarte amuzant fiindcă l-am întâlnit cu toții la un moment dat. Acest pictor dezvoltă cele mai profunde și mai adevărate teorii despre artă. În fața oricărei picturi, el detaliază cu o perspicacitate inegalabilă meritele și slăbiciunile, și indică ce ar fi trebuit făcut pentru a pune în ea viață, adevăr, frumusețe. Dar tinăra care îl ascultă și îi privește pînzele are inima strînsă, pentru că acest discurs scoate și mai mult în evidență ce lipsește iremediabil în ele: viața, adevărul, frumusețea.

Nu e vorba aici de o teorie estetică, ci de cea mai înaltă teologie. Or, ea nu e de ajuns pentru a garanta că icoana și-a atîns scopurile pe care aceeași teologie le considera accesibile. Dar se întîmplă ca teologia să acționeze ca o tîmîiere amețitoare care obnubilează viziunea pozitivă a icoanei așa cum este ea și antrenează sufletul în admirație, care ar trebui să fie condițională, dar care devine automată și oarbă cînd se confundă cu venerația, care e într-adevăr întotdeauna datorată.

Să mergem mai departe. Existența unei teologii iconice acceptate și ratificate de Biserică, a cărei elaborare a fost atît de lungă și de delicată, nu garantează nici ea că practica iconografică i se supune cu regularitate. Această teologie s-a constituit în opoziție cu erorile simetrice ale iconolatriei și ale iconoclastiei. Dar e nevoie de un efort considerabil pentru a ne menține pe culmea precară a căii de mijloc și a nu coborî pantele contrarii ale celor două erori opuse. Cînd nu ne mai aflăm acolo, ni se întîmplă să credem că încă ne mai menținem în acel punct. Numai că, în locul echilibrului iconofil, găsim un amestec sau o juxtapunere instabilă de iconolatrie și de iconoclastie.

De iconolatrie. Nu e cazul să vorbim aici de consecințele pietății populare. Desigur, s-au produs unele deviații după criză, așa cum se produse-seră și înaintea ei. Proiecțiile cu o ușoară tentă de magie de pe imaginile miraculoase există în ansamblul lumii creștine, cu excepția cazului în care, ca în teritoriul calvinist, iconoclasmul a avut cîștig de cauză. Ele sînt inevitabile. Ele sînt rareori grave. Nu am s-o condamnăm pe Félicité pentru că a văzut Duhul Sfînt în papagalul său împăiat.

Mai subtilă, mai dificil de reperat este iconolatria nu a icoanei, și nici a prototipului prezent pe icoană, ci a teologiei icoanei, sau a domeniului religios delimitat de icoană. Am semnalat evoluția icoanei spre schema teologică. Pericolul vine din faptul că, în exaltarea unei teologii specifice, venerația datorată icoanei, în loc să se răsfrîngă asupra prototipului, se răsfrînge asupra sistemului, care e în fond singurul obiect reprezentat. Chipul devine pretextul de a te bucura că ești discipolul sfîntului Grigore Palamas mai curînd decît al lui Augustin, că ești ortodox mai curînd decît catolic

sau protestant. O icoană proastă, incapabilă să transmită energiile sau ipostaza, transmite întotdeauna schema. Încă e bine dacă la izolarea sectară nu se adaugă exaltarea naționalistă! „Ca să nu fim cuprinși de disperare, scrie Trubetzkoi, și ca să luptăm pînă la capăt, trebuie să purtăm înaintea noastră stindardul pe care frumusețea Cerului se alătură chipului solar și glorios al Sfintei Rusii.”⁵⁶

Atunci, într-adevăr, icoana devine emblema unei tabere fortificate, a unei lumi închise în care ea nu capătă sens decît într-o teologie inițiativă, pentru cei docti, sau într-o magie, pentru oamenii simpli, dar reprezintă în același timp și emblema unei lumi imperialiste, în care semnaleză avansurile și reculurile dreptei doctrine. Această iconolatrie, ca orice idolatrie, e un cult adresat sieși și, în loc să-l exalte pe Cristos, exaltă propria sa idee despre ortodoxie. Icoana, urmînd acest drum, se golește pînă la neantul pur. Dar, din acest neant, ea combate vehement tot ce se află dincolo de frontierele sale. Am citat comparația pe care o stabilește Ouspensky între o Fecioară de Rafael și o Fecioară moscovită, care uluiește cînd le-am văzut și pe una și pe cealaltă.

De iconoclastie. Icoanele își schimbă stilul după criză. În cele cîteva icoane primitive, care provin în majoritatea lor din Egipt (cum ar fi *Cristos și Abatele Mena* de la Luvru), Cristos sau sfinții au o înfățișare îndesată, bondoacă, viguroasă, extrem de carnală. Întreg realismul puțin cam dens al artei de la Fayum s-a transferat în aceste robuste efigii. Dar după criză, formele se alungesc, chipurile se scofilcesc. În timp ce victoria ortodoxiei, în 843, este una a Întrupării, icoanele, care în principiu stau mărturie a acestei victorii, tind spre aerian, simbol, geometrism, asceză hiperbolică. S-ar putea crede adesea că stilul adoptat de artiști exprimă un compromis între viziunea deplină a umanității lui Cristos și abstracțiunile simbolice pe care le tolera iconoclasmul. Compromisul e justificat de locul pe care icoana a ales să-l reprezinte: nici pămîntul, nici cerul, ci spațiul intermediar contemplat mistic al Schimbării la față.

Dar adevărata și cea mai iremediabilă urmă a spiritului iconoclast se găsește în incapacitatea icoanei de a zugrăvi și lumea profană. Deși această lume, așa cum a demonstrat din plin arta occidentală, oglindește la rîndul său slava divină, ea lipsește din arta aproape exclusiv religioasă a Bizanțului tîrziu, a Balcanilor și a Rusiei prepetroviene. Artă în întregime sacrală și culturală pustiește totul în jur.

Iată desigur limita icoanei, faptul că elimină din orizontul ei cea mai mare parte a creației. Iconoclasmul ascuns — amestecat de altminteri cu iconolatria cînd e vorba să se arunce anatema asupra artei occidentale — regăsește un anticosmism pe care toate discursurile despre Întrupare nu

⁵⁶ E. Troubetzkoi, *Trois Etudes sur l'icône*, op. cit., p. 97.

l-ar putea disimula complet. Să-l ascultăm pe Trubetzkoi vorbindu-ne despre înfîlnirea sa cu operele lui Rubens de la Ermitaj: „Greața pe care am încercat-o la vederea bacanelor lui Rubens m-a făcut imediat să înțeleg această proprietate a icoanelor pe care o aveam în minte. Bacanala este forma extremă a vieții pe care icoana o respinge. Trupul durduliu și tremurător care se desfată cu sine, se îmbuibă cu carne și ucide neapărat ca să se îmbuibă — iată ce resping degetele care binecuvîntează (...) Atîta timp cît sîntem seduși de plăcerile cărnii, icoana n-o să ne vorbească.”⁵⁷ Oroarea neoplatoniciană față de corp și orgoliul naționalist religios se coalizează pentru a compune un iconoclastism practic capabil în principiu să arunce pe rug aproape toate imaginile care au fost produse de oameni: toate imaginile profane, ale căror pretenții de a exprima grația divină nu sînt examinate; toate imaginile religioase, pentru că ele nu poartă eticheta adevăratei teologii.

Dar există un motiv și mai grav pentru această eliminare a unei arte nereligioase și, în caz că e religioasă, neiconică. El vine din sentimentul intim că o dată cu icoana deținem în mod real imaginea divină și că din acel moment nimic nu mai merită să fie reprezentat. Dumnezeu, slava sa, lumea transfigurată, corpul înviat din morți, Împărăția cerurilor: după această viziune completă, care satisface toate așteptările și pretinde toate rugăciunile, la ce bun să decazi în lumea ordinară, ce motiv ne-ar împinge să privim spectacole inferioare?

Atingem aici *hybris*-ul icoanei, care face parte din *hybris*-ul bizantinismului. Soloviev reproșă Bizanțului contrastul ruinător dintre ortodoxia pretențioasă de fațadă și heterodoxia practică. Astfel, teologia icoanei împinge cît mai departe posibil elucidarea Întrupării, în vreme ce icoana însăși este supusă deseori greșelii. Dar aplombul teologic te face să devii orb la laxismul practic: pentru că imaginea divină era posibilă, s-a crezut în mod imprudent că ea există cu adevărat. El te face orb și la imaginile divine ale altor lumi, pentru că, depinzînd de o teologie diferită sau, mai rău, independente de teologie, ele sînt *a priori* neputincioase.

Nu trebuie totuși să adoptăm față de icoană atitudinea pe care partizanii săi o au față de tot ce nu e ea. Arta occidentală modernă a deschis ochii rușilor asupra interesului estetic al vechilor icoane. La rîndul lor, acestea, înțelese mai bine, ne deschid ochii asupra a tot ceea ce a fost iconic în arta noastră religioasă. Fără a fi trebuit să se lege prin forme canonice, arta noastră oferă (de la Fra Angelico la Memling și la Van Eyck, ca să-i luăm pe contemporanii marilor iconografi bizantini și ruși) aceeași gravi-

⁵⁷ *Ibid.*, p. 35. Nu există icoane ale nunții din Cana, ale mesei de la Levi, mesei de la Simon și, în general, a tot ceea ce are o legătură mai strînsă cu condiția umană corporală a lui Cristos. Înclinația monofizită este accentuată de înclinația iconoclastă.

tate interioară, aceeași prezență tăcută, același spirit de mister și de contemplație. În plus, distingem regularități de tip iconic în veșmîntul și postura personajelor sacre. Tipul figurii lui Theotokos, zisă Hodigitria, „care arată drumul“, adică pe Fiul său, se recunoaște, foarte puțin transpus, în madonele lui Rafael. În posteritatea caravagismului, adică a unei revoluții estetice care conduce la antipozii modului iconic de a picta, apar în plin secol al XVII-lea, cînd icoana e de mult timp adormită, imagini care sînt poate cele mai perfect acordate cu spiritul icoanei din cîte a produs arta europeană. E de ajuns să-i cităm pe Georges de la Tour și *Nașterea Mîntuitorului* de la Rennes, sau pe Zurbarán și opera sa *Casa din Nazareth* de la muzeul din Cleveland. Las altora grija de a decide care dintre cei doi, Zurbarán sau Teofan Grecul, este mai fidel teologiei lui Teodor Studitul și a făcut mai sensibil misterul Întrupării.

Plini de recunoștință, vom arunca asupra icoanei o privire binevoitoare, fără să cedăm la cea mai mică tentație iconoclastă sau iconolatră, chiar dacă sîntem provocați la asta de indiscreta literatură care s-a dezvoltat în jurul ei.

Un prim aspect sare în ochi: numărul mic de icoane mari, numărul mic, în rîndul lor, de mari opere de artă. Desigur, distrugerile au fost imense. Cîte icoane ne mai rămîn de la Rubliov? Pe de altă parte, nu rămîn mai multe tablouri de la Fouquet. Or, iată un alt aspect, tocmai aceste icoane demonstrează validitatea genului. Toată teologia icoanei s-ar fi volatilizat dacă anumite icoane nu ar fi sensibilizat inima la Prezența divină. Puține dintre ele, totuși, și pentru scurt timp. Gustul nostru actual distinge marile capodopere. Ele par contemporane cu mișcarea isihastă, care, transpusă în lumea artei, îi aduce o blîndețe penetrantă analogă — dar nu identică — cu aceea pe care o poartă în Occident mișcarea franciscană și dominicană. Le găsim la Constantinopol și la Moscova. Gustul nostru se îndreaptă concomitent spre culorile strălucitoare și spre sclipitoarele tente monocrome ale școlilor de la Pskov, Novgorod și Marea Albă. În aceste frumoase imagini, seducția formală învinge profunzimea sentimentului. Dar în fața marilor icoane, în fond foarte rare, putem accepta pretențiile lor. Da, ele sînt niște imagini divine. Da, ele sînt epifanice. Dar sînt divine pentru că arta le-a făcut astfel. Nu sînt așa de la sine; mai e nevoie de experiența, știința, munca și talentul misterios al artistului.

În folosirea lor culturală, icoanele sînt toate egale. Ca instrument de rugăciune, cea mai neîndemînică mîzgăleală e acceptată. În același cadru, nu există o diferență între *Madona sixtină* și o oarecare „Fecioară de la Lourdes“, din ghips, colorată în alb și albastru. Contrasensul este să conchidem din validitatea teoretică a imaginii divine, pe care o asigură teologia, validitatea sa estetică, care nu e garantată. Și aici, regăsim distanța bizantină, notată de Soloviov, între perfecțiunea de principiu și imper-

fecțiunea de fapt. Pentru a purta un lucru la înălțimea principiului, e nevoie de imensa muncă a artei. A te încredința teologiei ca să urci la cer, înseamnă a-ți pune aripi de Icar și a risca să cazi mai jos decît pămîntul.

Dar atunci, la ce ajută acest mare efort speculativ provocat de zelul reformatoare al lui Leon Isaurianul și ingeniozitatea nelegiuită a lui Constantin Copronimul? La construirea unei case — dar mai sînt și altele — în care iconograful să se simtă în elementul lui și liniștit asupra a ceea ce are de făcut. Toți pictorii de icoane au profitat de acest lucru. Cei mai umili, fiindcă operele lor, sprijinite de canoane, sînt ferite de anumite carențe. Toate producțiile artei bizantine poartă această amprentă, după părerea lui Beckwith: „O expresie senină și austeră a dogmei religioase și a puterii imperiale, un concept al divinului niciodată vulgar, sentimental sau amăgitor, o dragoste hotărîtă pentru măreție, pentru splendoare, pentru grandios, și razele Frumuseții concepute și percepute prin simțuri de Spirit.”⁵⁸ Marii iconografi au profitat la rîndul lor, chiar dacă o parte din ei — pentru că puteau merge pînă la limitele acestei arte sau ale acestei case, dar nu mai departe — au avut de pătimit. Fiindcă în magnificul eșafodaj teologic, artistul iconograf acționează în final singur. La etajul la care lucrează, și cînd trebuie să întărească garanția teologică printr-o reușită estetică, pecetluind astfel validitatea ontologică a icoanei, inegalitatea imaginilor reapare, și el e responsabil de așezarea icoanei, printre imaginile divine sau profane, la nivelul său de reușită și eșec.

⁵⁸ John Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art*, The Pelican History of Art, 1970, p. 346.

PARTEA A DOUA

PACEA ROMANĂ A IMAGINII

În 843, se încheie un ciclu iconoclast, cel puțin în teorie. Elaborarea teologică, care costase atâtea eforturi, devenea pentru imagine un cadru constrângător.¹ Un alt ciclu iconoclast se anunță în Occident în secolul al XVI-lea și, în moduri al căror substrat teologic vom încerca să-l distingem, atinge un prim moment de apogeu la începutul secolului XX.

Dar în acest interval spațios, Occidentul a produs, în pacea rareori tulburată a spiritului și a inimii, un număr uimitor de imagini. Varietatea operelor, invenția formelor și a temelor sînt incomparabil mai bogate decît în civilizațiile antice păgîne sau orientale creștine. Imaginile sînt sacre, sînt profane, sînt cel mai adesea și una și cealaltă. În îndelungata perioadă care separă renașterea carolingiană de primul război mondial se găsește cîmpul principal al istoriei artei.

Nu putem pătrunde în el fără să ne pierdem. Dar putem pune totuși întrebarea: din ce cauză, timp de mai multe secole, Occidentul creștin a putut respinge frămîntările și scrupulele iconoclasmului? Nu putem trece în revistă toate răspunsurile. Limitîndu-ne la motivele religioase, putem totuși să propunem cîteva explicații. Iconoclasmul anterior acestei perioade fericite și, mai ales, iconoclasmul posterior ne vor pune pe făgaș: absența de cauze pentru unul și celălalt reprezintă șansa plastică a acestei perioade.

Primul aspect care trebuie remarcat este următorul: nu a existat niciodată în Occident o dezbatere asupra imaginii divine comparabilă în profunzime, în amploare, în precizie și în violență cu cea care a ocupat multă vreme Orientul. Între Biserica latină și cea greacă, au existat asupra imaginii cîteva divergențe dogmatice de suprafață, neînțelegeri și un paralelism funciar. Dar a existat întotdeauna o profundă diferență de intensitate. În Occident, se poate vorbi de o poziție destul de ortodoxă asupra imaginii, dar ea nu a fost niciodată considerată ca o miză teologică centrală.

¹ În forma ei sacră, trăind sub supraveghere și minată de sacralizare, imaginea își pierde din forță. Imaginea profană, devalorizată în principiul său, nu se dezvoltă.

Evul Mediu

I. SCRISOAREA CĂTRE SERENUS

Dacă există un text fondator, care va fi mai apoi invocat constant ca o autoritate și care dă tonul Bisericii latine asupra acestei chestiuni, acela e scrisoarea papei Grigore cel Mare către Serenus, în jurul anului 600.² Serenus, episcop de Marsilia, pusese să fie distruse și sparte toate imaginile din orașul său episcopal. Papa i-a adresat următorul reproș: „Una e să adori o pictură, și alta să înveți dintr-o scenă reprezentată ce trebuie să adori. Căci ceea ce le procură cuvîntul scris oamenilor care citesc, pictura le dăruiește analfabeților (*idiotis*) care o privesc, fiindcă acești ignoranți văd ce trebuie să imite; picturile sînt lectura celor care nu știu literele, astfel încît țin loc de lectură, îndeosebi la păgîni.”

Așadar, pentru Grigore, imaginea are o funcție pedagogică: *aedificatio, instructio*, în special pentru neștiutorii de carte, adică pentru cei care, nefiind clerici, nu au decît rareori acces la Scriptură. *In ipsa legunt qui literas nesciunt*. Apoi, ea se adresează memoriei, fiindcă e o istorie care poate fi reprezentată. Ea trimite la trecut, la viața sfinților martiri, la viața lui Cristos: *res gestae*. Grație acestei istorii, păgînii învață să nu-l adore decît pe Dumnezeu, să se „abandoneze numai adorației lui Dumnezeu”. În fine, vederea imaginii suscită un sentiment de „fierbinte remușcare”: *Ex visione rei gestae ardorem componctionis percipiant*. Prin „remușcare”, Grigore desemnează un sentiment amestecat de umilință și căință a sufletului care se descoperă păcătos.

Grigore nu intră în problema cristologică. Argumentul său e pastoral și pedagogic. El are grija păgînilor. Serenus și-a scandalizat pînă într-atît enoriașii încît „cea mai mare parte” l-au părăsit. „Cînd ai să aduci oișele rătăcitoare înapoi în stîna Domnului, tu, care nu mai ești în stare să le păstrezi pe cele pe care le ai?” Biserica latină se va teme întotdeauna să

² Vezi Grigore cel Mare, Epistola XIII. *Ad Serenum Massiliensem episcopum*, patrologia lui Migne, vol. LXXVII, col. 1128-1130. Text tradus în Daniele Menozzi, *Les Images, L'Eglise et les Arts visuels*, Ed. du Cerf, Paris, 1991. Această antologie judicios comentată oferă principalele texte ale magisteriului asupra chestiunii imaginii.

șocheze și să scandalizeze, și nu le va cere sufletelor, considerate a avea o credință fragilă, să-și abandoneze obiceiurile, cel puțin atîta vreme cît va putea spera să le modeleze și să le facă să poarte un sens nou.

Vasile cel Mare scrisese: „Ceea ce povestirea oferă urechii, tabloul dezvăluie în tăcere prin imitație.“ Și Grigore de Nyssa: „Imaginea e o carte purtătoare de limbaj.“³ Dar Papa Grigore, acest latin, își putea aminti și de Horațiu: *Ut pictura poesis*⁴. Imaginea îl întărește, îl edifică pe credincios, îi atinge inteligența, afectivitatea (*componctio*), memoria, adică, în sensul anticilor, eul. Ea e retorică în adevăratul înțeles al cuvîntului. Ea convinge, instruiește, emoționează, place. Ea sfătuiește (genul deliberativ), acuză sau apără (genul juridic), laudă sau condamnă (genul epidictic): categoriile retoricii ciceroniene se aplică perfect la programul lui Grigore. Imaginea îl pune pe spectator într-o dispoziție favorabilă. Ea îi orientează pasiunile spre virtute. Îi înflăcărează evlavia.

De aici decurg trei consecințe capitale. Urmînd spiritul acestei scrisori, imaginea, apropiindu-se în demnitate de scris, și în special de Scriptură, se îndepărtează de condiția obiectului sacru. Desigur, teologia care vrea ca prototipul să fie prezent în imagine, ca imaginea să constituie un grad al scării care permite sufletului să treacă din sfera materială în sfera spirituală, ca, asemeni unei linii de unire, să fie depozitara unei perpetue prezențe a divinului, această teologie nu va lua un oarecare avînt decît odată acceptată doctrina lui pseudo Dionisie.⁵ Dar autoritatea întotdeauna invocată a unuia din cei patru Părinți ai Bisericii latine contribuie la menținerea posibilității statutului pur și simplu retoric al imaginii, deci la „dramatizarea“ sa și la stingerea focului controverselor cristologice care vor devasta Orientul. Retorică, imaginea nu demonstrează o teză, ci se mărginește să apere o cauză.

Pe de altă parte, pentru că imaginea ajută ca păgînii să fie convinși să intre în credință și să rămînă în ea, e menținută o legătură formală cu imaginile în fața cărora ei slujeau un cult altădată idolatru. Nu există nici un motiv ca, odată creștin, „să schimbi arta“. Tot ceea ce fusese cîștigat în materie de frumusețe, abilitate tehnică, reflecție asupra frumosului e primit în noua economie și își găsește locul. Este pusă o piatră de așteptare în vederea viitoarelor „renașteri“.

În sfîrșit, deoarece imaginea ca atare ocupă o poziție modestă printre mijloacele de sanctificare, prin compensație ea trebuie să poată îndeplini cît mai eficient posibil rolul care îi este rezervat. Redusă la un obiect material, nu i se va cere să se conformeze prea strict unui adevăr teologic

³ Citat din Aidan Nichols, *Le Christ et l'Art divin*, Téqui, Paris, 1988, p. 67.

⁴ Horațiu, *Arta poetică*, v. 361. Asupra destinului umanist al acestui verset și răsturnării sensului său, vezi Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis*, Macula, Paris, 1991.

⁵ Vezi D. Menozzi, *Les Images, l'Eglise, op. cit.*, p. 26.

care e mult mai presus de ea. Nu e necesar ca ea să se supună, ca icoanele, unor scheme fixe. Dimpotrivă, ea ar pierde ceva din forța de convingere dacă s-ar lipsi de toate resursele pe care le oferă retorica aplicată la imagine, și în primul rînd diversitatea, invenția, surpriza, varietatea mijloacelor, de la sculptura în relief pînă la efectele de culoare, de perspectivă, de lumină (vitraliu), cele mai apte să emoționeze, să placă, să instruiască.

II. CĂRȚILE CAROLINE .

Nu am să intru în chestiunea complicată a receptării conciliului Niceea II de către Occident, și nici nu am să relatez repercusiunile și ecourile crizei iconoclaste orientale în lumea carolingiană.⁶

Papa Adrian I îi trimite lui Carol cel Mare o versiune eronată a actelor de la Niceea II. Împăratul a pus să fie pregătită respingerea ei de către Alcuin sau Theodulf din Orléans. Două puncte din acest text au legătură cu discuția noastră. Primul, care se sprijină pe scrisoarea către Serenus, menține virtutea didactică a imaginilor sacre, fapt care respinge deopotrivă teza iconoclastă a distrugerii cit și teza iconofilă a venerației: aceasta e „calea temperată a unui itinerariu corect” pe care Biserica francă își propune să o urmeze.⁷ Nu trebuie să-l adorăm decît pe Dumnezeu. La rigoare, putem, „din curtoazie” și într-un gest inspirat de umilință, să ne prosternăm în fața unui om, fiindcă Dumnezeu a iubit specia umană și a creat-o după chipul și asemănarea sa. Dar în ceea ce privește imaginile, o asemenea atitudine e „superstițioasă și superfluă”. „Astfel, admitem să existe imagini în basilicile sfinților, nu pentru a fi adorate, ci pentru a reaminti acțiunile lor și a înfrumuseța pereții.” Noțiunii de *memoria* i se adaugă deci cea de *ornamentum*, destinată în Occident unei îndelungate cariere.

Imaginile sînt venerabile nu „pentru ceea ce sînt”, ci „pentru ceea ce sugerează”. Rezultă că stările intime ale pictorilor nu trebuie luate în calcul. Iconograful oriental se pregătește pentru munca sa printr-o rugăciune purificatoare. Cărțile caroline consideră că actul de a picta, în sine, nu e nici pios, nici nelegiuit. Ce are în plus această artă a pictorilor, în materie de evlavie, față de arta dulgherilor, tâmplarilor și a altor muncitori? „Toate aceste arte, accesibile doar prin ucenicie, pot fi stăpînite de profesioniști, fie în evlavie, fie în nelegiuire.” Pictorul, în mod indistinct, pictează acte pioase și ticăloșiile unor scelerați. Și „dacă nu e un păcat să pictezi scene

⁶ Vezi Jean-Claude Schmitt, „L'Occident, Nicée II et les images du VIII^e au XIII^e siècle”, în François Bœspflug și N. Lossky (ed.), *Nicée II*, Ed. du Cerf, Paris, 1987, pp. 271-301.

⁷ Texte în D. Menozzi, *Les Images, l'Eglise, op. cit.*, pp. 104 și urm.

abominabile, nu e nici evlavios să desenezi viețile unor oameni cucernici". Această atitudine de neutralitate morală în raport cu arta ca atare este benefică pentru libertatea artistului, a cărei moralitate personală nu e angajată sau supravegheată în exercițiul meseriei sale. Biserica va putea fără teamă să facă comandă lui Sodoma sau lui Caravaggio. Ea nu ia în considerație decât opera finită.

Aceste poziții nu sînt acceptabile — iată al doilea punct — decât dacă pictura e situată în raport cu celelalte mijloace de care dispune viața spirituală. Episcopii carolingieni resping ideea unui *transitus*, a unei treceri între o formă materială și prototipul divin, a unei naturi radical diferite. Acest *transitus*, dacă poate fi conceput, trebuie să treacă printr-o materie sfîntă. Or, care este ierarhia obiectelor sacre? Mai întîi sfintele daruri, apoi crucea, nu ca obiect, ci ca *mysterium* și emblemă a lui Cristos, apoi Scripturile, vasele sacre, în fine moaștele sfinților.⁸ Imaginile nu figurează pe această listă. Ele nu sînt specifice acestui *transitus*. Imaginea sacră are astfel, dacă mă pot exprima așa, un picior în profan. Ea este prin natura ei laicizată sau laicizabilă. „Ce acord poate avea loc între ei /pictori/ și Scripturi, cînd acestea din urmă sînt veridice, în vreme ce primii, foarte adesea, fabrică minciuni?” Totuși, oricît de puțin serioase ar fi imaginile, Biserica trebuie să vegheze ca ele să nu contravină nici adevărului, nici moralei. Acest lucru semnalează încă o dată acordul imaginii cu etica retoricii, care, pornind de la probabil, îl conduce spre adevăr și bine pe cel care, prin propriile forțe, nu ar fi ajuns nici la unul, nici la celălalt. Autoritatea Bisericii asupra artistului, sau mai curînd a operei sale, este pur și simplu disciplinară. Ea veghează ca în templu să fie respectat *decorum*-ul, *honestum*-ul.

III. MOAȘTELE

Nu că în Occident tendințele idolatre ar fi fost mai puțin puternice și ar fi avut mai puține ocazii să iasă la iveală decât în Orient. Dar, din cauza poziției inferioare a imaginii, idolatria a fost parțial deviată spre rangul imediat superior al corpului sfinților. În principiu, opozițiile teologice dintre latini și orientali se atenuează la sinodul convocat în 863 de papa Nicolae I, care „acceptă”, fără să o mărturisească, concluziile de la Niceea II. Într-adevăr, el merge dincolo de tradiția gregoriană. El proclamă că prin culorile picturilor omul se înalță la o contemplație a lui Cristos, că cel care nu a văzut figura sensibilă a lui Cristos pe pămînt nu o va putea vedea în slava cerească. Dar, deși cultul imaginilor (al crucifixului, în pri-

⁸ Vezi J.-Cl. Schmitt, „L'Occident, Nicée II et les images”, *art. cit.*, p. 274.

mul rînd) se răspîndește, pietatea atribuie moaștelor o virtute sacrală cu mult superioară.

Desigur, imaginea se formează spontan în jurul moaștelor, dar acestea sînt cele care îi comunică virtutea lor. Statuile moaștelor se înmulțesc începînd cu secolul al IX-lea. Cea de la Sainte-Foy de Conques e țintă de pelerinaj și o sursă de bogăție pentru abație. Bolnavii vindecați îi aduc ofrande. Ea e plimbată de călugări pe teritoriul mînăstirii pentru a-i garanta limitele și a o apăra împotriva pretențiilor seniorilor vecini. Ea apare în vis și înmulțește minunile. Puterea magică a moaștelor e transmisă prin contaminare imaginii, fundamentul rămînînd moaștele, chiar dacă ele sînt uitate, un fundament material și care nu decurge, ca icoana, din reprezentarea ca atare, din raportul spiritual pe care îl întreține cu prototipul.⁹

IV. BERNARD ȘI DIONISIE

Nu putem vorbi în mod serios despre un iconoclast cistercian. Sfîntul Bernard protestează împotriva luxului — și, prin urmare, a ornamentului — din motive sociale. Bogățiile Bisericii trebuie destinate mai degrabă ajutorării săracilor decît vanității păstorilor: „Iată-i acoperiți de podoabe strălucitoare, de stofe mătăsoase (...). Chiar păstorii turmei sacrifică oile ca să se îmbuibă.“ Acest scrupul de a nu cheltui pentru a te înfrumuseța va reveni în mai multe rînduri în istoria noastră, golind bisericile din Franța.

Totuși, el avansează un alt argument. El respinge ornamentul deoarece consideră că bucuria sensibilă nu e potrivită cu viață monastică, în care te consacri numai lui Dumnezeu. Austeritatea bisericii cisterciene traduce legămîntul de sărăcie înțeles ca o mortificare a simțurilor, utilă progresului contemplației. Călugărilor, și numai lor, le propune o pietate intelectualizată care-și găsește hrana în meditația asupra legii divine, dincolo de simțuri. Nu e vorba deci de iconoclast, ci de o regulă ascetică, valabilă doar pentru cei care au ales calea perfecțiunii. Ea impune o artă care îndepărtează *curiositas*, care se mulțumește cu *necessitas*, dușmană a superflului și conformă, consideră Bernard, rațiunii. În schimb, el admite în catedrale, unde merg oamenii simpli, imaginile care îndeamnă la evlavie.¹⁰

Această reacție e pe deplin explicabilă prin ceea ce se petrecea dincolo de zidurile de la Clairvaux și Cîteaux. Expansiunea economică a Europei, nașterea unei societăți complexe, multiforme, bogată în invenții instituțio-

⁹ Vezi *ibid.*

¹⁰ Texte în D. Menozzi, *Les Images, l'Eglise, op. cit.*, p. 121.

nale, descentralizată se traduc plastic printr-o proliferare fără precedent a imaginilor și stilurilor. Noile puteri se servesc de imaginea profană și sacrală pentru a-și constitui embleme, semne de apartenență comunitară, scuturi protectoare. Imaginea devoțiunii (în special crucifixul) devine suportul unei experiențe psihologice afective care trece acum drept experiență religioasă. Papalitatea a sancționat această evoluție. În 1216, Inocențiu al III-lea purta în procesiune o „Veronică”, adică o imagine acheiropoieta a chipului lui Cristos. Deodată, ea s-a întors, cu fruntea în jos și barba în sus. Cuprins de teamă, papa a compus în onoarea efigiei un frumos discurs și a acordat o indulgență de zece zile celor care îl vor recita.¹¹ Această ascensiune *socială* a imaginii e întemeiată pe influența crescândă a Areopagitului pornind de la centrul de difuzare care e abația de la Saint-Denis și de la abatele ei, Suger.

Ceea ce aduce Dionisie, mai clar decât Augustin sau Boethius, e viziunea unui univers „scalar” care își desfășoară treptele de la super-Ființă, de la super-Unu, până la materia informă. Această scară e o cascadă de lumină, care nu e o simplă luminare a ființelor, ci ființa lor însăși.¹² Tot ceea ce există, de la suflute la pietre, e o cristalizare a efuziunii iluminatoare a Binelui.¹³ Imaginile au un rol sanctificator, ele, care „ne înalță spiritual de la sensibil la inteligibil și de la imaginile sacre și simbolice la înălțimile simple ale ierarhiilor cerești”¹⁴.

Dar iată ce poate fi auzit de urechile latine: Dionisie vrea să existe nu doar o distanță, ci o deosebire între imagini și modelele lor. Într-adevăr, imaginile (el include printre ele metaforele Scripturii) sînt o învățătură supusă disciplinei tainei; ele ascund celor nevrednici sfintele mistere. Un alt motiv pentru care imaginile trebuie să fie „fără asemănare” e că, în raport cu obiectul reprezentat, ele ar împinge la eroarea idolatră.¹⁵ Ele trebuie să fie inferioare și nesatisfăcătoare, pentru ca nimeni să nu le confunde cu esențele celeste și supraceleste. Dionisie apără drepturile teologiei negative. Dar dacă, pe de o parte, această teologie apropia concepțiile latine de concepțiile grecești, pe de altă parte, înțelegea într-un sens gregorian, ea îndemna arta la o anumită modestie a scopurilor. Imaginea e astfel protejată de *hybris*-ul oriental, pe care disputa icoanelor îl exacerbase. Cu cît e mai trivială și mai materială, cu atît mai puțin înșală. Iată de ce sfîntul Toma reia argumentația lui Dionisie încă de la prima chestiune a *Summei*: preferînd ca lucrurile divine să ne fie redade sub învelișul

¹¹ Vezi *ibid.*, p. 128.

¹² Vezi Etienne Gilson, *La Philosophie au Moyen Age*, Payot, Paris, 1962, pp. 88 și urm. (*Filozofia în Evul Mediu*, trad. de Ileana Stănescu, Humanitas, București, 1995, p. 82 și urm.)

¹³ Vezi Dionisie Areopagitul, *Despre numele divine*, 697 c.

¹⁴ Dionisie Areopagitul, *Ierarhia cerească*, 125 a.

¹⁵ Vezi *ibid.*, 140 b.

unor trupuri păcătoase, ne apărăm de greșeală, sîntem mai în acord cu treapta care ne e accesibilă a cunoașterii lui Dumnezeu (despre care știm mai curînd ce nu este, decît ce este), și lucrurile divine sînt puse la adăpost de cei nevrednici.¹⁶

Totuși, în acea vreme nu prelua sobrietatea, ci mai degrabă luxurianța și tot felul de devieri iconolatre, care provocau contracurențe iconofobe la fel de eretice. Mai mult, controversa dintre evrei și creștini (în timpul lui Rupert din Deutz, de exemplu) face ca problema să fie reluată. De astă dată, filozofia e pusă la treabă. Din această vastă literatură, care depășește chestiunea teologică a imaginii și se dezvoltă într-o estetică filozofică pe deplin elaborată, să ne oprim la doi autori: sfîntul Bonaventura și sfîntul Toma.

V. BONAVENTURA

La Bonaventura, ca și la Toma, trebuie să distingem chestiunea estetică de chestiunea imaginilor. E o distincție mai necesară decît la autorii antici deoarece, în scolastica clasică, estetica se eliberează și începe să devină independentă, alături de epistemologie și de etică, ca unul din cele trei moduri de abordare a ființei; și fiindcă în același timp circumscrierea imaginii și a cultului său rămîne, în fața contestațiilor iudaice, maniheiste și interne creștinismului, un obiect viu de controversă. Dar cum problema imaginii se pune în contextul acestei estetici, trebuie mai întîi să spunem cîteva cuvinte despre aceasta.

Bonaventura participă la „spiritul filozofiei medievale“, a cărei unitate fundamentală a fost demonstrată de Gilson, sub acest titlu celebru. Principiul primordial, pe care filozofia îl numise în mod diferit Binele, Primul Motor, Unul, e de acum înainte Dumnezeu biblic, creatorul cerului și pămîntului. Creația unui Dumnezeu bun nu poate fi decît frumoasă. Această frumusețe se extinde la universul sensibil, în toată gama ierarhiei lucrurilor, de la corpul omului, capodoperă a lumii sensibile, pînă la ultima bucată de noroi. Estetica medievală și-ar fi putut însuși afirmația lui Constable: „Nu am văzut nimic urît.“ Lumea se prezintă ca un *decorum simulacrum* al lui Dumnezeu, potrivit cuvintelor sfîntului Pavel: „(...) însușirile nevăzute ale Lui, puterea Lui vecinică și dumnezeirea Lui, se văd lămurit, de la facerea lumii, cînd te uiți cu băgare de seamă la ele în lucrurile făcute de El“ (Romani, 1, 20). Astfel e depășită desconsiderarea greacă a sensibilului în raport cu inteligibilul, și respinsă ura gnostică față de materie. Frumusețea lumii fusese celebrată de greci. Platon, Aristotel,

¹⁶ Vezi Toma d'Aquino, *Summa theologiae*, Ia, q.1, art. 9.

Porticul, Plotin îi evidențiaseră, fiecare, rațiunile. Dar, așa cum remarcă Sherringham, totul e frumos, în timp ce pentru creștini toate sînt frumoase, dacă lucrul cel mai neînsemnat posedă ființa și participă la ființă prin voința iubitoare a lui Dumnezeu.¹⁷ Cum aceasta poate fi recunoscută peste tot, lucrurile prezintă o dublă frumusețe: ca existente în sine, în calitate de creaturi, și ca semne în care se descifrează frumusețea absolută a Creatorului. Estetica medievală e simultan realistă și simbolistă, orice lucru putînd fi privit ca lucru creat și ca alegorie a divinului.

Cît despre frumosul însuși, Evul Mediu îi caută definiția în Cartea Înțelepciunii (11, 20): „ci toate le-ai rînduit cu măsură, cu număr și cu cumpănă.”¹⁸ Augustin transpune sau explicitează această formulă biblică: *mensura* este dublat de *modus*, adică maniera de a fi proprie fiecărei substanțe în funcție de locul său, *numerus* prin *species*, principiul matematic al formei, și *pondus* prin *ordo*, stabilitatea care îi permite lucrului să contribuie la ordinea lumii. Frumosul rezidă deci în armonie. Cartea Înțelepciunii, departe de a o contrazice, pecetluiește această gîndire antică. De asemenea, speculația asupra luminii — altă direcție de cercetare a naturii frumosului — îi pune în concordanță pe Platon, Plotin, Dionisie, strălucirea soarelui sensibil și inteligibil și pe sfîntul Ioan, care numește Verbul „lumina lumii”.

Cum se prezintă Bonaventura pe acest fundal comun? El e de partea lui Augustin. Nimic nu e frumos dacă nu are „număr, măsură și cumpănă”, interpretat în manieră augustiniană: „mod, formă și ordine”. Eudemonismului augustinian i se alătură astfel analiza bonaventuriană a plăcerii estetice. Omul posedă cinci simțuri, care sînt „ca cinci porți prin care cunoașterea tuturor ființelor sensibile pătrunde în suflet”¹⁹. Percepția unui obiect care ne convine antrenează plăcerea. Or, orice plăcere decurge dintr-un raport de proporție (*ratio proportionalitatis*²⁰). Plăcerea vederii se produce dacă imaginea este proporționată în relație cu modelul, cu sensibilitatea noastră, în fine, cu ea însăși. Sub raportul formei, proporția se numește frumusețe, pe care Bonaventura o definește cu două citate din Augustin: *aequalitas numerosa* („ecuația numărului” sau „egalitate în mărimi numărabile”) și „echilibrul părților combinat cu blîndețea coloritului”. Sub raportul intensității, se cuvine ca excitația produsă de imagine să fie proporțională cu sensibilitatea noastră. Atunci, subiectul încearcă o dulce satisfacție, calea de mijloc între două excese, pe care Bonaventura

¹⁷ Vezi Marc Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, Payot, Paris, 1992, p. 113.

¹⁸ Vezi *ibid.*, p. 108. Vezi și Edgar de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, De Tempel, Bruges, 1946, vol. III, cap. VI, „Saint Bonaventure”, pp. 189-226.

¹⁹ Bonaventura, *Itinerariul spiritului către Dumnezeu*, II, 3.

²⁰ *Ibid.*, II, 5.

o numește *suavitas*. *Sensus tristatur in extremis et in mediis delectatur*.²¹ Sintem departe de Burke și de acel *delight* atașat sublimului. În fine, suavitatea face bine, ne „umple“ organismul și îl conduce la echilibru: *salubritas*.

O operă e frumoasă când își egalează modelul. Dar *conformatio expressa* nu e doar imitația lucrului, ci și expresia fidelă a eului artistului, conformitatea cu idealul său interior. Într-un portret, pictorul face să urce modelul în concepția și imaginația sa, apoi îl face să coboare pînă în opera pe care o execută. Imaginea deci imită și exprimă: *Dicitur imago quod alterum exprimit et imitatur*²². Dumnezeu creează, natura procrează. Artă e mai modestă. Ea se servește de marmură, făcută deja de Dumnezeu și de natură, ca să facă o statuie sau o casă. Ea nu produce decît aranjamente într-o materie preexistentă. Voința creatoare a artistului e limitată, dar cu toate acestea e analogă cu cea a naturii, și cu cea a lui Dumnezeu. Ea își primește de aici demnitatea.

Ceea ce alimentează activitatea artistului, e contemplarea lui Dumnezeu, întrezărit în lume și în suflet. Bonaventura reia în întregime dialectica augustiniană. „Printre ființele create, unele sînt o *urmă*, altele o *imagine* a lui Dumnezeu.“²³ Parcurgînd toată întinderea universului, întărit de credință și rațiune, ochiul omului descoperă pretutindeni cumpăna, numărul și măsura. „Cel pe care atîtea splendori create nu îl luminează este un orb.“²⁴ Cel care refuză să-l recunoască pe Dumnezeu în universul sensibil, plin de „urmele“ sale, nu are nici o scuză.

Dar dacă lumea e frumoasă, nu se cuvine să ne oprim la ea, fiindcă a urma Binele înseamnă să urci mai sus. La aceasta servesc „imaginile“ pe care Treimea le-a așezat în sufletul nostru: memorie, cunoaștere, dragoste. Aceste imagini naturale sînt purtate la un grad mai înalt de asemănare prin darurile grației divine. Atunci, spiritul devine capabil să contemple unitatea divină prin primul său nume, Ființa, și, în fine, preafericita Treime în numele său, Binele. Terminîndu-și itinerariul, sufletul contemplă „imaginea expresivă“ a Dumnezeului invizibil în Isus Cristos, în care se întîlnesc primul și ultimul, circumferința și centrul, alfa și omega, Creatorul și creatura sa. „Nu-i mai rămîne decît să dorească ziua de repaos în care extazul va domoli curiozitatea spiritului și o va odihni după toate eforturile sale.“²⁵

Ierarhia bonaventuriană nu diferă de aceea a lui pseudo-Dionisie. Totuși, ea se ferește să volatilizeze imaginea în orbirea luminoasă a extazului

²¹ *Ibid.*

²² Citat de E. de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, op. cit., vol. III, p. 211.

²³ Bonaventura, *Itinerariul spiritului către Dumnezeu*, I, 2.

²⁴ *Ibid.*, I, 15.

²⁵ *Ibid.*, VII, 7.

interior. De-a lungul scării, imaginile însoțesc itinerariul spiritului, și imaginea ultimă este Cristos întrupat, „unirea Primului Principiu, a lui Dumnezeu cu omul creat în a șasea zi, (...) a Celui Etern cu o creatură temporală, născută dintr-o Fecioară, (...) a Unului suprem cu un individ compus și distinct de toți ceilalți”²⁶. Astfel, în cele din urmă, contemplativul nu se pierde în norul „supraluminos”, ci se fixează asupra unei imagini circumscrise și concrete. De la baza pînă în vârful scării, el se bucură de plăcerea pe care o împrăștie numărul, cumpăna și măsura, recognoscibile pînă și în cea mai umilă urmă. Artistul poate intensifica această plăcere imitînd și exprimîndu-se, fiindcă în acest dublu act el pune în raport *urma* exterioară și *imaginea* care este el însuși. Astfel, departe de a se refugia în interior, arta iese și conduce prin ea însăși spre ascensiunea spirituală, încîntîndu-l pe artist prin spectacolul frumuseții (*species*), complexîndu-l prin *suavitas*, întărindu-l prin *salubritas*.

Dînd imaginii (și producției imaginii) locul său exact în viața spirituală, Bonaventura definește în sfîrșit cultul care trebuie să-i fie închinat în templu. El reafirmă justificarea lui Grigore, care, integrată în *Decretul* lui Grațian, devenise normativă. Imaginile au fost pe bună dreptate introduse în biserică datorită „inculturii oamenilor simpli, lipsei de vlagă a pasiunilor, inconstanței memoriei”²⁷. Totuși, dintr-un scrupul pedagogic, Bonaventura depășește echivalența gregoriană dintre Scriptură și imagine, pentru că a doua are o mai mare forță expresivă decît cea dintîi.

Deși noțiunea de *aequalitas numerosa*, centrală în estetica sa, își avea originea în *De musica* lui Augustin și se fonda pe ritm, Bonaventura preferă să-și aleagă exemplele din artele plastice.²⁸ Asta pentru că văzul este cel mai „convîngător” dintre simțuri. Mulți dintre cei care nu sînt îndemnați la evlavie ascultînd cuvîntul, sînt cel puțin provocați la aceasta cînd contemplă cu ochii trupului gesturile lui Cristos, „ca să spunem așa prezente în efigii și picturi”. El citează în sprijinul acestei afirmații *Arta poetică* a lui Horațiu: „Ceea ce e transmis prin urechi provoacă mai puțin sufletele decît ceea ce e supus ochilor, care nu ne înșală (...)”.

În sfîrșit, întemeindu-se nu pe Scriptură, care e mută, ci pe tradiția necrisă a apostolilor, pe istoria lui Abgar și a icoanei nefăcute de mîna omului, pe portretul Fecioarei aparținînd sfîntului Luca, Bonaventura definește ierarhia cultului: pentru sfinți (*dulie*), pentru Fecioară (*hiperdulie*), în fine, numai pentru Cristos (*latrie*).

²⁶ *Ibid.*, VII, 5.

²⁷ Bonaventura, *Liber sententiarum*, III, ix, art. 1, q. 2; citat de D. Menozzi, *Les Images, l'Eglise, op. cit.*, p. 132.

²⁸ Vezi E. de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale, op. cit.*, vol. III, p. 213.

VI. TOMA D'AQUINO

Din estetica tomistă, pe care lucrările lui Gilson, Maritain, Edgar de Bruyne, Eco și ale multor alora au analizat-o atât de profund și de divers, voi încerca doar să scot în evidență ceea ce valoriza imaginea în general și autoriza imaginea sacră.²⁹

Arta și morala sa

În centrul iconofiliei lui Bonaventura se află atitudinea binevoitoare a lui Augustin față de lume. Toma îi asociază atitudinea binevoitoare a lui Aristotel față de artă și artist. Natura e capodopera lui Dumnezeu, care și-o reprezintă și o realizează prin simpla sa gândire. La rîndul său, natura prelungește influxul creator divin care-i comunică ființa și acțiune. Artistul, ca natura și ca Dumnezeu însuși, acționează în vederea unei finalități și ordonează elementele în funcție de scop. Natura o face într-un mod substanțial, artistul — în mod accidental și contingent: în acest sens arta îi este inferioară naturii. În schimb, natura e supusă unei rațiuni inconștiente, în timp ce arta e o activitate a inteligenței conștiente.

Arta (în sensul general de *techne*, care mai cuprinde, de exemplu, arta de a guverna și arta militară) e comparată cu virtutea intelectuală a prudenței. Prudența este *recta ratio agibilium*, „regula dreaptă” a operelor ce urmează a fi făcute, o dispoziție stabilă (*habitus*) care îi permite omului să conceapă principiile raționale ale acțiunii și maniera de a le aplica la o problemă specifică.³⁰ Toate acestea se aplică la fel de bine artei. Dar cu următoarea deosebire: prudența reglează acțiunea; arta, lucrurile ce urmează a fi plătuite. Prudența îi este interioară celui prudent, pentru că ea e o virtute morală. Arta se verifică numai în opere, și acesta e motivul pentru care „ea nu presupune sentimente drepte”. „Pentru artă, muncitorului nu i se pretinde să se poarte bine, ci să facă treabă bună. Mai degrabă operei înseși i se cere să se comporte cum trebuie, așa cum i s-ar cere unui cuțit să taie bine sau unui fierăstrău să despică bine, dacă le-ar sta în puteri să acționeze și nu să fie acționate în virtutea faptului că nu sînt stăpîne pe actele lor. Iată de ce arta nu îi este necesară artizanului pentru a trăi bine, ci pentru a face un lucru bun și a-l păstra.”³¹

²⁹ Vezi Etienne Gilson, *Le Thomisme*, Vrin, Paris, 1965, și *Peinture et Réalité*, Vrin, Paris, 1958; Jacques Maritain, *Art et Scolastique*, Paris, 1928; E. de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, op. cit.; Umberto Eco, *The Aesthetics of Thomas Aquinas*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1988.

³⁰ Vezi Toma d'Aquino, *Summa theologiae*, Ia iiæ, q. 57, art. 4.

³¹ *Ibid.*, art. 5.

Vedem că etica artei la sfântul Toma — și aceasta e o trăsătură cu adevărat occidentală — e o etică a „lucrării frumoase”. Artistul trebuie să reflecteze asupra modului de a face opera, asupra materiei din care ea va fi plăsmuită, asupra desăvârșirii și perfecțiunii din care o alcătuiește: scopul ultim al artei este opera de artă. Artistul poate păcătui împotriva artei ratîndu-și opera, fără a păcătui împotriva moralei. Dar el poate de asemenea păcătui împotriva moralei, fără să păcătuiască împotriva artei: el va fi deviat nu în calitate de artist, ci ca ființă umană, în raport cu finalitatea — e adevărat, de ordin mai înalt — a condiției sale de om.

Pot exista totuși opere imorale prin rațiunea lor de a fi, asemeni statuiilor idolilor. Dar „dacă o artă are în vedere opere cărora oamenii le pot da o întrebuințare bună sau proastă, cum ar fi spadele, săgețile etc., practicarea acestei arte nu constituie un păcat. Numai aceasta merită numele de artă”. În schimb, dacă o artă „nu contribuie la menținerea vieții noastre”, ea e o falsă artă.³²

Opera de artă produsă numai pentru obținerea plăcerii nu e nici ea condamnabilă. Jocul dă sufletului odihna de care are nevoie: îl putem folosi cu ajutorul conveniențelor dictate de rațiune, prin virtutea pe care Aristotel o numește „eutrapelie”, adică veselie, în fine prin rațiunea superioară a temperanței.³³ Divertismentul vesel îi este deci recomandat creștinului. Toma îl aprobă pe Aristotel, care consideră că „lipsa de joc e un viciu”. Necesitățile de odihnă a sufletului și de divertisment, acel *otium* nobil despre care Castiglione crede că face parte din viața de curte, și care pretinde ca artistul să rezerve locuri de joc și de recreere cinstită chiar și în palatul papilor, își găsește deci în *Summa* justificarea.

Frumosul: plăcere și claritas

Mai delicată de interpretat e revoluția făcută de Aquino în ceea ce privește frumosul. Predecesorii săi (ultimul dintre ei fiind Albert cel Mare) îl stabileau în raport cu obiectul, Toma îl stabilește în raport cu conștiința.³⁴ Există desigur motive obiective pentru care un anumit obiect e considerat frumos, dar el nu e astfel decît producînd în spiritul care îl contemplă o desfătare. Frumosul și binele sînt identice, dar binele satisface dorința omului prin posesiunea afectivă a obiectului, iar frumosul prin cunoașterea, sau mai exact prin perceperea, formei sale. Surprinderea intuitivă a obiectului constituie sursa plăcerii.³⁵

³² Vezi *ibid.*, IIa IIae, q. 169, art. 2.

³³ Vezi *ibid.*, q. 168, art. 2.

³⁴ Vezi E. de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, op. cit., vol. III, pp. 281 și urm.

³⁵ Vezi Toma d'Aquino, *Summa theologiae*, Ia, q. 5, art. 4.

Există deci două aspecte în sentimentul frumosului: unul intelectual (*apprehensio, visio*), celălalt afectiv (*quod placet, delectat*). Ele sînt unite. *Apprehensio* poate fi definită ca un mod de a vedea care trece prin mediarea simțurilor (văzul și auzul), e de ordin cognitiv, e dezinteresat și produce un anume tip de plăcere.³⁶ Sentimentul estetic nu există decît în măsura în care cunoașterea însăși ne liniștește prin calitățile sale de pură intuiție: *Id cuius ipsa apprehensio placet*³⁷.

O plăcere, dar care anume? E o plăcere umană. Într-adevăr, animalul nu are decît plăcerile pe care i le oferă hrana și sexualitatea. „Numai omul își află plăcerea în frumusețile sensibile, luate în ele însele“, la care îl îndeamnă poziția sa verticală și fața sa înălțată.³⁸ La animal, cunoașterea e aservită instinctului de conservare și de perpetuare. Omul, în schimb, capabil de nepăsare, poate contempla lucrurile, în structura și armonia lor proprii, și se poate bucura de această contemplare. Între plăcerea biologică pură a animalului și plăcerea estetică pură, Toma plasează un grad intermediar: *pulchritudo et ornatus feminae*, în care bărbatul se desfată cu formele desăvîrșite ale femeii, dar în vederea unei posesiuni carnale — moment în care se arată a fi animal și spiritual în același timp.

Există o analogie între plăcerea estetică și joc. Ambele sînt „delectabile“. Ambele sînt gratuite, nesupuse nimănui, decît cel mult lor înseși. Plăcerea ludică, știm asta, e utilă și salubră, deși poate da loc unei căutări dezordonate. La fel se întîmplă și cu plăcerea estetică.³⁹

Pentru ca să existe frumos, trebuie ca obiectul să fie prezent în conștiință. Mai trebuie ca acest obiect să fie frumos în sine. Frumosul nu e o stare de conștiință. El e obiectiv. În legătură cu misterul Treimii, Toma enunță criteriile frumosului, care corespund frumuseții Fiului. Frumusețea presupune trei condiții: mai întîi integritatea (*integritas*) — lucrurile trunchiate sînt urite prin chiar acest fapt. Apoi proporțiile dorite (*debita proportio*) în armonie (*consonantia*). În fine, strălucirea (*claritas*): „Despre lucrurile care au culori strălucitoare, spunem că sînt frumoase.“⁴⁰ Aceste trei criterii reprezintă trei căi de abordare a formelor în măsura în care ele constituie un întreg. *Claritas* desemnează, se pare, momentul în care lucrul este perceput în cea mai profundă și completă unitate a substanței sale, în esența sa, și în raportul acesteia cu frumusețea ideală a speciei, apoi cu sursa oricărei frumuseți, divinitatea Fiului. *Claritas* e strălucirea formei concrete și individuale, dar raportîndu-se la norma speciei așa cum e ea restabilă în perfecțiune de grația divină. În om, frumusețea corpului stă mărturie, dacă e bine făcut, pentru *integritas* și *debita proportio*. Dar *claritas*,

³⁶ Vezi U. Eco, *The Aesthetics of Thomas Aquinas*, op. cit., p. 58.

³⁷ Vezi E. de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, op. cit., vol. III, p. 286.

³⁸ Vezi Toma d'Aquino, *Summa theologiae*, Ia, q. 91, art. 3.

³⁹ Vezi E. de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, op. cit., p. 295.

⁴⁰ Toma d'Aquino, *Summa theologiae*, Ia, q. 39, art. 8.

perceptibilă deja în corp, e legată de răspîndirea virtuților și de strălucirea sufletului făcut după chipul și refăcut după asemănarea lui Dumnezeu.

Atributul de frumusețe îi aparține îndeosebi Fiului. *Integritas* și *perfectio* își au analogia „în proprietatea Fiului de a poseda în el cu adevărat și perfect natura Tatălui”. *Debita proportio* îi aparține Fiului pentru că el este „imaginea expresă a Tatălui”, și pentru că e considerat ca fiind frumos „orice portret care reprezintă perfect modelul, fie el și urît”. *Claritas* este în acord cu proprietatea Fiului, „Verb perfect, lumină și splendoare a inteligenței”⁴¹.

Despre o remarcă a lui Umberto Eco

Umberto Eco observă o „aporie centrală” în estetica tomistă.⁴² Sistemul, spune el, afirmă pe de o parte că toate formele, terestre sau celeste, naturale sau artistice, pot fi obiectul unei experiențe estetice. Este ceea ce el numește „pascalismul” lui Toma: tot ce este e frumos. Pe de altă parte, substanțele naturale sînt ontologic superioare formelor artificiale, și creația divină e superioară producțiilor umane, a căror frumusețe e, prin urmare, superficială. Dar, obiectează Eco, ca să fie văzut frumos, fiecare lucru trebuie să fie obiectul unei judecăți de cunoaștere. Or, lucrurile naturale sînt impenetrabile, mai puțin pentru o „cunoaștere substanțială” rezervată Creatorului. Numai Dumnezeu le poate vedea *sub specie pulchri*. Dimpotrivă, producțiile omului sînt la îndemîna spiritului său: el le poate vedea frumusețea. Natura se arată în perfecțiunea sa grație acestei *claritas*. Or, sistemul tomist așază *claritas* într-un loc intangibil. „Plăcerea estetică provocată de formele artificiale e imposibilă în teorie, dar, conform aceleiași teorii, e singura plăcere pe care teoria o privește ca pe o posibilitate practică.”

Asta ar însemna să uităm, mi se pare, raportul teologal cu Dumnezeu și eficacitatea grației divine. Omul este hărăzit lui Dumnezeu. Prin lanțul imaginilor (al operelor umane, al naturii și al imaginilor divine pe care i le procură contemplarea Verbului), el urcă din nou lanțul participărilor care, prin același Verb, coboară spre natura creată și spre el însuși. Acest lanț e dublu: intelectual și amoros. Tot ceea ce este, tot ceea ce se face și este, prin urmare, frumos, nu este și nu se face decît în vederea frumosului și a binelui. Dorința amoroasă, care e un dar al grației divine, pune în mișcare întregul lanț, natura artistă, ca și omul artist, și află în Dumnezeu obiectul său final. Găsindu-l, ea adoptă inevitabil punctul de vedere al lui Dumnezeu. În spiritul tomismului, ca și al augustinismului, există

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Vezi U. Eco, *The Aesthetics of Thomas Aquinas*, op. cit., pp. 202 și urm.

o transpunere estetică a dublei porunci a dragostei față de Dumnezeu și a dragostei față de aproapele tău. Aceasta din urmă nu e posibilă decât „din punctul de vedere al lui Dumnezeu”: din același punct de vedere, lumea naturală și umană e considerată cu o „dragoste caritabilă”, care îi dezvăluie ordinea și frumusețea.

Și poate că aceasta corespunde experienței estetice celei mai puternice și mai autentice. Când contemplăm un spectacol natural, ca și atunci când citim, în Homer, cum își ia rămas bun Hector sau dialogul dintre Ahile și Priam, încercăm uneori sentimentul că îmbrățișăm „punctul de vedere al lui Dumnezeu”, că privim lumea și condiția umană așa cum sînt ele cu adevărat, adică „simple” și foarte demne să le arunci o privire plină de caritate. Toate acestea nu figurează în sfîntul Toma, dar limbajul său corespunde acestei experiențe. Între privirea artistică aruncată asupra acestei intense lucidități și privirea adevăratei carități, el ar fi întins poate puntea analogiei.

Desigur, omul nu poate vedea natura cu „cunoașterea substanțială” a celui care a făcut-o, dar tocmai printr-o participare — oricît de deficientă, chiar sub grația divină — la această cunoaștere, el reușește să o vadă în ordinea sa reală, ordinea lumii, și în superioritatea sa ontologică față de operele oamenilor. Cît despre operele oamenilor, este exact că el le vede mai clar și mai precis „la prima vedere”. Dar dacă își aprofundează viziunea, îl întilnește pe artist în natura sa umană, care e la fel de impenetrabilă ca oricare altă producție a naturii. În acest artist, el distinge acel „după chipul”, deja misterios, și „după asemănarea”, produs de o grație incomprehensibilă. Astfel, cunoașterea și plăcerea estetică sînt dispuse conform viziunii în Dumnezeu, care este, în spiritul tomismului, analogică cu viziunea lui Dumnezeu, adică cu viziunea pe care o are Dumnezeu. Este exact ceea ce exprimă, dincolo de perfecțiunea formei (*integritas*, *proportio*), *claritas*, strălucirea care e în fond obscura claritate a unui mister.

Operele de artă pot fi într-adevăr mai puternice, mai persuasive decît operele naturii. Dar nu pentru că ele sînt artificiale în opoziție cu faptul de a fi naturale, ci mai degrabă fiindcă natura este oarecum concentrată în ele, prezentată ca atare, prin imitație, re-prezentată printr-o contemplație inteligentă, poate chiar sub o grație divină a viziunii. Plăcerea pe care o procură ele este îmbogățită de plăcerea de a face, înrudită cu cea a jocului, în așa măsură încît admirăm în operă mai puțin obiectul imitat, cît reușita imitației, mai puțin modelul, care poate fi urît, cît asemănarea cu modelul, care traduce frumoasa lucrare și moralitatea profundă a artei care e arta însăși.

Precaritatea tomismului

Echilibrul tomismului e fragil. Viziunea sa estetică e totalizantă și ordonată ierarhic. Pornind de la lucru, ea se ridică la specie, la gen, la legile

lumii, la legea divină. Trebuie să ne menținem la această înălțime și în acest pisc. Pentru Duns Scot, excelența unui lucru nu iese din limitele acestui lucru. Dimpotrivă, caracterul său absolut individual, unic, „haecceitatea“ sa sînt cele care îi conferă valoare. Pentru William Occam sau Nicolas d'Autrecourt, nu mai există o ordine stabilă a lumii, și nici ierarhii: nimic altceva într-un lucru decît suma părților sale, nimic altceva în univers decît lucruri diferite pe care nici o ierarhie nu le adună într-un tot august și sacru.⁴³ De astă dată, viziunea în Dumnezeu își pierde sensul, iar viziunea „din punctul de vedere al lui Dumnezeu“ e pur și simplu inimaginabilă. Ce mai rămîne atunci din tomism, după ruinarea sa în acest climat? Elogiul artei, al plăcerii pe care aceasta o procură, al puterii sale de convingere, al satisfacției lucrului bine făcut. Artă, desprinsă de centrul său divin, de obiectivitatea sa naturală, se recentrează asupra subiectului, asupra amatorului care se bucură de ea, asupra artistului care o face; în sfîrșit, asupra ei însăși, ca artă pentru artă.

Cultul imaginilor

Doctrina lui Toma referitoare la cultul imaginilor pare independentă de estetica sa, fiindcă el se mulțumește să urmeze tradiția Părinților Bisericii, în special a lui Augustin și a lui Ioan Damaschinul, dar nu și conciliul Niceea II, pe care pare să-l ignore. El definește în continuare sensul formal al cuvîntului „imagine“⁴⁴ în legătură cu Treimea.

Pentru ca să existe imagine, trebuie să existe similitudine, mai exact o similitudine în natura specifică, un semn caracteristic al speciei. În lumea corporală, acest semn este în general figura. Trebuie mai apoi să existe o „ordine de origine“. Într-adevăr, un ou nu e imaginea unui alt ou, pentru că nu derivă din el. În fine, trebuie ca imaginea să se distingă de original — altfel, ea dispare în acesta.

Imaginea se poate regăsi într-o ființă de aceeași natură — cum ar fi imaginea regelui în fiul său — sau într-o ființă de natură diferită — cum ar fi imaginea regelui pe o monedă. Primul caz e reprezentat de Fiu care este imaginea Tatălui, al doilea caz — de un om, care e (numai) după chipul lui Dumnezeu.⁴⁵

O ultimă distincție, luată din Aristotel, oferă un fundament pentru doctrina care va urma. Există o dublă mișcare a sufletului spre imagine: una merge spre imaginea însăși ca realitate, cealaltă merge spre imagine privită ca imaginea unui alt lucru. Cea de a doua, care merge spre imaginea

⁴³ Vezi *ibid.*, p. 206.

⁴⁴ Vezi Toma d'Aquino, *Summa theologiae*, Ia, q. 35, art. 1.

⁴⁵ Vezi *ibid.*, art. 2.

ca imagine, e identică cu cea care se îndreaptă spre realitatea reprezentată. „Astfel, nu datorăm nici o venerație imaginii lui Cristos, în măsura în care ea e un lucru din lemn sculptat sau pictat, pentru că nu datorăm venerație decât creaturii raționale. Rezultă deci că exprimăm venerația noastră numai în măsura în care e o imagine. Și rezultă că datorăm aceeași venerație imaginii lui Cristos și lui Cristos însuși. Deci, fiindcă Cristos e adorat cu o adorație de latrerie, e logic să adorăm și imaginea sa.”⁴⁶ Aceasta e valabil mai ales pentru Crucea lui Cristos, „pentru că ne punem în ea speranța mântuirii”⁴⁷. Mai sînt de asemenea datorate un cult de hiperdulie față de Maica Domnului și un cult de dulie față de „moaștele” sfinților (Toma nu vorbește de imagini), „datorită sufletului care a fost unit cu ele”⁴⁸.

O asemenea doctrină putea fi contestată sau exagerată. Contestația a venit de la nominalism. Durand de Saint-Pourçain, la începutul secolului al XIV-lea, remarcă faptul că, dacă imaginea e un semn arbitrar, fără legătură cu prototipul divin, ea nu poate fi un obiect de latrerie; că, dacă imaginea materială are vreun raport oarecare cu numitul prototip, cultul imaginii este atunci o idolatrie.⁴⁹ În sens contrar, doctrina potrivit căreia mișcarea spre imagine este aceeași cu mișcarea spre prototip duce la excese. Într-adevăr, după același principiu, de ce nu ar exista o latrerie a vaselor sfinte? Cîtă vreme în toate lucrurile se află un reflex al ființei divine, de ce nu am putea adora toate lucrurile? Ei bine, tomisti secolului al XVI-lea, Salmantices, Vasquez, Cajetan înclină în această direcție. Vasquez: *Res omnes inanimes et irrationales rite adorari posse, vera sententia est*. Ei consideră că acest lucru e posibil, teoretic și metafizic, dar că nu trebuie să vorbim despre el, și cu atît mai puțin să-l recomandăm mulțimii. Afirmația e uimitoare, și Bellarmin trebuie să o corecteze susținînd (de astă dată pe baza conciliului Niceea II) că imaginile nu au dreptul la același cult de latrerie ca și obiectul reprezentat.⁵⁰

Toma, în textele consultate, nu citează scrisoarea lui Grigore⁵¹ și abordează chestiunea imaginii mai mult din perspectivă metafizică decât retorică. Dar această metafizică care acordă o extraordinară încredere omului și naturii nu ajunge la concluzia vanității sau imposibilității imaginii. Ea conduce, în spiritul lui Augustin, la a vedea lumea ca pe o infinitate de imagini care-și răspund unele altora în deplină ordine, luminate de aceeași lumină, iar pe om, ale cărui dorință și intelect sînt întoarse spre frumusețea divină, deci spre toate lucrurile, ca fiind capabil să vadă imaginile și să găsească în ele o sursă de bucurie.

⁴⁶ *Ibid.*, IIIa, q. 25, art. 3.

⁴⁷ *Ibid.*, art. 4.

⁴⁸ *Ibid.*, art. 8.

⁴⁹ Vezi D. Menozzi, *Les Images, l'Eglise, op. cit.*, p. 34.

⁵⁰ Vezi *Dictionnaire de théologie catholique*, s. v. „cultul imaginilor”, vol. VII, 1, col. 826.

⁵¹ Decît aluziv.

Renaștere și baroc

I. AFIRMAREA ARTEI ȘI A ARTISTULUI

„Ceea ce vedem ne trezește mai mult simțurile decât ceea ce auzim.“ Bonaventura sugerează, s-ar spune, că, dacă credința vine prin auz, fervoarea vine prin ochi.¹ Pe calea propovăduirii și cuceririi inimilor care e aceea a ordinelor de călugări cerșetori, imaginea, ajutată de un stil artistic perfecționat, dezvoltă o retorică a emoției. O putem urmări pe un tip extrem al iconografiei creștine: crucifixul.

Un crucifix e reprezentarea lui Cristos răstignit pe Cruce: trebuie ca Cristos să fie vizibil, fiindcă o cruce goală nu e un crucifix și trebuie să existe o cruce.² În acest fel, ne regăsim în fața imaginii divine prin excelență, dar cea mai paradoxală pe care o poate produce religia creștină. Într-adevăr, trebuie reprezentate două lucruri contradictorii: înfrângerea și victoria, umanitatea și divinitatea. Dacă lipsește vreuna, ortodoxia imaginii are de suferit. A reuși să cuprinzi într-o imagine acest oximoron e încercarea cea mai grea căreia trebuie să-i facă față un artist: el atinge limitele, și punctele de echilibru sînt foarte rare.

Multă vreme, lumea s-a mulțumit cu o cruce marcată cu un simbol creștin oarecare: literele „I. C.“, coroana, inscripția „Nika“, care indica victoria, sau mielul, la intersecția brațelor. Lucrurile au devenit inacceptabile cînd erezia monofizită, care nu recunoștea în Cristos decât natura divină, a refuzat hotărît să-l reprezinte pe Cristos răstignit pe Cruce. Conciliul în Trullo din 692 a ordonat deci să fie reprezentată „realitatea“. Ioan Chrysostomul scria:

Iată cum, chiar și pe Cruce, el făcea totul în liniște, vorbind despre mama sa discipolului, înfăptuind profețiile, dîndu-i speranță hoșului. Și totuși, înainte de a fi crucificat, el apare acoperit de sudoare, cuprins de teamă și neliniște. Ce se întîmplă? E limpede: într-un loc vedem slăbiciunea naturii, în altul — plenitudinea puterii. Fiindcă totul era în puterea sa, sfîrșitul a venit cînd a vrut el, și el a voit aceasta după ce

¹ Vezi D. Menozzi, *Les Images, l'Eglise, op. cit.*, p. 132.

² Vezi abatele Broussolle, „Le crucifix“, în G. Bardy și A. Tricot (dir.), *Le Christ*, Bloud et Gay, Paris, 1946, pp. 977-1048.

totul a fost înfăptuit (...). Prin aceasta evanghelistul ne arată că Cristos era stăpîn în toate.³

De fapt, crucifixul oscilează de-a lungul timpurilor între teomorf și antropomorf, triumf și durere. Cristos e gol și încoronat cu spini, sau e înveșmîntat ca un rege și încoronat ca un împărat.

Crucifixul carolingian aparține tipului glorios de reprezentare. Carol cel Mare pune pe fruntea lui Cristos diadema imperială cu care l-a încoronat papa. Osînditul stă drept. Nici brațele, nici capul nu i se încovoie. Învieirea din morți și Înălțarea la ceruri, și chiar Cea de a Doua Venire, cantonează scena Patimilor pe evangheliarul din Augsburg, ca și pe fildeșul carolingian de la Cluny. Începînd cu secolul al XII-lea, crucifixul, evoluînd spre uman, mai mult emoționează decît instruește. *Santo Volto* din Lucca — tip a cărui descendență e foarte abundentă — e îmbrăcat din cap pînă în picioare cu o tunică cu guler larg. Ochii, migdalați, sînt lăsați în jos. El nu mai e triumfal, și încă nu e vrednic de milă. E viu și senin. Tot așa ni se înfățișează și minunatul Cristos „din Courajod“ de la Luvru și cel de la Saint-Flour.

Dar pe măsură ce înaintăm spre secolul al XV-lea, spre crucifixele rene, spre Grünewald, spre *Cristos evlavios* de la Perpignan, spre crucifixe catalane și spaniole, se multiplică efigiile violente, dramatice, corpurile torturate, desfîgurate, agoniile ce provoacă milă. Fie că divinitatea e ocultată — și ortodoxia imaginii e falsificată —, fie că avem de a face cu un sublim religios. Romantismul speculativ va profita de acest lucru. „Pe de o parte, corpul pămîntesc și slăbiciunea naturii umane în general sînt fără îndoială preamărite prin faptul că însuși Dumnezeu se întrupează în el, pe de altă parte însă tocmai acest element omenesc și trupesc este acela care este afirmat ca negativ și se înfățișează copleșit de dureros“, va spune Hegel.⁴

Hegel concepe crucifixul după modelul naturalist, patetic al școlilor din Nord și al mișcării *devotio moderna*. Totuși, în fața unui crucifix încă bizantin, cu chipul calm, cu ochii contemplativi — și dominat de Înălțarea la ceruri —, a fost sfîntul Francisc cuprins de milă, „compasiunea pentru răstignit i s-a înrădăcinat în suflet“, astfel încît „din acea clipă i-a fost imposibil să-și rețină lacrimile și a plîns cu hohote în fața Patimilor lui Cristos, ca și cum ar fi avut aievea în fața ochilor spectacolul supliciului“, și în fine „rănile de pe trup urmau să-i exprime dragostea din inimă“.⁵ Pietatea sensibilă cheamă imaginea patetică, și aceasta trebuie să fie mul-

³ Citat *ibid.*, p. 987.

⁴ Hegel, *Prelegeri de estetică*, op. cit., „Forma romantică a artei“, cap. I, 1, c, p. 547.

⁵ Thomas de Celano, *Vie de saint François*; citat de D. Menozzi, *Les Images, l'Eglise*, op. cit., p. 129.

tiplicată pentru a răspunde unei pietăți mai afective și populare. Pînă la brutală întrerupere reactivă a Reformei.

În aprecierea imaginilor divine, pe măsură ce înaintăm în timp, din renaștere în renaștere, spre epoca modernă, o anumită valoare devine autonomă și trece în primul plan: valoarea de artă. Către ea ducea reflexia teologică însăși. Dezvoltarea retoricii sacre, căutarea unui patos duc la diversificarea mijloacelor și la analizarea eficacității lor. Teo-filozofia medievală (Toma se aseamănă în acest punct cu Albert cel Mare sau cu Bonaventura) sfîrșește într-un „paniconism”: totul participă la Ființa divină sub forma frumuseții.

Rezultă de aici două consecințe. Fidelitatea acestei participări, reflexul exact al divinului vor fi purtate la un grad superior dacă artistul, condus de propria virtute a prudenței, concepe și execută opera într-un mod artistic adecvat. Calitatea teologică a unei opere intră în dependența organică a calității sale plastice. Este oare adevărată și reciprocă? O operă pe deplin reușită este oare prin chiar această desăvîrșire purtătoare de divin? Nu e departe timpul cînd se va vorbi despre „divinul” Michelangelo sau despre „divinul” Rafael. Nu avem motive să credem că Bonaventura sau Toma sînt responsabili de această evoluție: toate forțele care apar în Europa de la marea mutație din secolul al XII-lea concură la aceasta. Dar ei au teoretizat-o, și cînd va fi nevoie de o justificare se va putea invoca autoritatea lor.

Cea de a doua consecință e poate și mai importantă. Această metafizică tinde să șteargă frontiera dintre imaginea sacră și imaginea profană. Sub raportul artei, imaginea sacră conține elemente profane; sub raport teologic, imaginea profană vorbește despre sacru. Alternativa propusă de iconoclastism între sacru și profan, care îl face să interzică imaginea sacră și să permită imaginea profană sau care, cînd prima e autorizată, în anumite condiții stricte, o face pe a doua să dispară, această alternativă e înlăturată. Artistul va răspunde deci fără cea mai mică sfîșiere interioară la comenziile sociale ale patronilor săi ecleziastici, ca și la cele ale patronilor laici. El va face să profite un gen de pe urma experienței dobîndite în celălalt gen. Ceea ce a învățat de la femei, va fi pus în sfînta Magdalena și în sfînta Ecaterina, ceea ce a învățat cînd a pictat Fecioara cu evlavie sfîntului Luca îi va servi să dezvăluie frumusețea doamnelor cărora le face portretul, dacă sînt demne de așa ceva.

Rezultă de asemenea că așteptarea în materie de imagine sacră se bazează tot mai mult pe personalitatea individuală a artistului. Dacă reluăm exemplul acestei imagini divine extreme care e crucifixul, nu mai există un tip canonic. Există Crucifixul lui Giotto, al lui Fra Angelico, al lui Donatello, al lui Rafael și Michelangelo, al lui Velázquez, al lui Zurbarán, al lui Rubens... Aceste imagini depind de meditația personală a ar-

tistului, de sinteza estetică și religioasă pe care o face cu această ocazie. Putem ajunge astfel până la *Cristos galben* al lui Gauguin și la Calvarurile lui Nolde sau Beckmann. Pictorul este cel care alege să pună accentul pe elementul uman sau divin în efigia sa, să reprezinte moartea sau să prezinte învierea din morți, să picteze trupul deja glorios sau încă în agonie. Nu mai există o unitate a modelului: în același secol, în același oraș, diferitele sensuri posibile ale acestei imagini sînt elaborate prin *ingenium*-ul specific al pictorilor, fără ca Biserica să intervină altfel decît pentru a menține o anumită decență, și numai atunci cînd are puterea să o facă.

Astfel, începînd cu secolul al XV-lea, autorul (care e poate Gerson) lucrării *Tractatus pro devotis simplicibus* se teme că reprezentările lascive, și chiar goliciunea răstignitului, i-ar putea împinge pe credincioși la gînduri rușinoase.⁶ Forța de reprezentare, de iluzie, de emoție pe care o aveau noile tehnici picturale era într-adevăr incomparabilă cu cea a vechilor icoane, și te puteai întreba, datorită forței și prezenței noilor imagini, dacă omagiul adus de credincios nu se oprea la ele, în loc să fie transferat asupra prototipului.

Dar și acest aspect sporea prestigiul artistului, care devine astfel mediatorul rugăciunilor. El poartă acum un nume celebru. Se emancipează de corporații și de lumea artizanilor. Matematician, de vreme ce e un maestru al perspectivei, pictorul, cel puțin de la Da Vinci încoace, are pretenția ca arta sa să se numere printre artele liberale.⁷ El se așază alături de poeți și de nobili. Întemeiază academii. Gloria imaginii, cea a artistului, cererea colecționarilor și patronilor se sprijină reciproc și asigură triumful social al iconofiliei. „Într-adevăr, scrie Da Vinci, pictura e o știință, și adevărata fiică a naturii. Ca să mă exprim mai exact, o vom numi nepoata naturii prin care au fost zămislite toate lucrurile vizibile, din care a ieșit pictura. O putem numi pe bună dreptate nepoată a naturii și rudă a lui Dumnezeu însuși.”⁸

II. SPRIJINUL VECHILOR ZEI

De-abia putem zări, în unele icoane ale botezului lui Cristos, spiritul Iordanului care se înalță din rîu. De regulă, vechii zei au dispărut din sfintele icoane. În Occident, ei nu au murit niciodată. Evhemerismul, care-i ajutase pe apologeții creștini să îi distrugă, îi salvează ceva mai tîrziu. Fiindcă, dacă ei au o origine umană, îi putem venera fără idolatrie, pentru că au fost purtătorii înțelepciunii păgîne și chiar, ca sibilele sau ca Virgiliu

⁶ Vezi D. Menozzi, *Les Images, l'Eglise, op. cit.*, p. 36.

⁷ Vezi Anthony Blunt, *La Théorie des arts en Italie*, Julliard, Paris, 1956, cap. IV.

⁸ Da Vinci, *Les Carnets*, Gallimard, Paris, 1942, vol. II, p. 228.

(a cărui divinizare este autorizată de evhemerism), pentru că au avut intuiția venirii lui Cristos.⁹

Primii apologeți le atribuiseră demonilor puteri magice. Dar, pentru Isidor din Sevilla și epigonii săi, ei sînt niște magicieni buni, niște vrăjitori binefăcători. Ei sînt, asemenea troianului Francus, părintele francezilor, strămoșii națiunilor. Alexandru al VI-lea Borgia pune să fie pictată pe bolțile apartamentelor sale istoria lui Isis, Osiris și Apis, ascendenții săi familiali. Ei au creat civilizația: Minerva, cea dintîi, a cunoscut arta de a prelucra lina, Chiron inventează medicina, Hermes Trismegistul, astronomia.¹⁰ Religia astrală progresează pe tot parcursul Evului Mediu și înfloarește în Renaștere. Zodiacele, constelațiile, planetele figurează pe pereți și pe plafoane, în salonul de la Padova, în palatul Schifanoia de la Ferrara, chiar și în capela familiei Pazzi, în fine, la Vatican, în sala Pontifilor decorată de Leon al X-lea. Pe boltă, numele succesorilor sfîntului Petru sînt înconjurat de simboluri¹¹: „Deasupra lui Bonifaciu al IX-lea, Lebăda își ia zborul între Pești și Scorpion, de fiecare parte a medalioanelor, Marte și Jupiter trec în carul lor.“

Metoda alegorică, pe care Părinții Bisericii din primele secole o împrumutaseră din exegeza pămîntului pentru a interpreta Scriptura, se întoarce la textele antice pentru a le moraliza. *Mitologia* lui Fulgențiu (secolul al VI-lea) explică astfel că cele trei zeițe între care alege Paris simbolizează viața activă, viața contemplativă și viața amoroasă. Începînd cu secolul al XII-lea, exegeza alegorică a mitologiei se generalizează. John din Salisbury meditează asupra religiei păgîne „nu din respect pentru falsele divinități, ci pentru că ele ascund învățături secrete, inaccesibile oamenilor de rînd“. *Metamorfozele* lui Ovidiu devin marea comoară de adevăruri sfînte. În *Purgatoriul*, Dante îi tratează cu respect pe zei, și pare să accepte realitatea lor istorică. Ei sînt repartizați în *superi*, care îl anunță într-o formă voalată pe adevăratul Dumnezeu, și *inferi*, cum ar fi Charon, Pluton, Minos, care lucrează cu cei mai răi demoni.¹² La Parma, în minăstirea sa, stareța Jeanne de Plaisance îi cere lui Correggio să picteze pe pereți figurile vestalelor, scene de libație și de sacrificiu, Fortuna, Liniștea, Abundența, Iunona goală spînzurată de mîini pentru că l-a persecutat pe Hercule. Aceste „frumuseți spirituale“ sînt menite să le învețe pe fetele sale seriozitatea îndatoririlor lor, avantajele condiției lor, pedeapsa greșelilor.¹³

În umanism, s-a întîmplat uneori să se meargă prea departe. Platon concordează cu Moise, Socrate îl confirmă pe Isus Cristos. Erasmus: „Poate că

⁹ Vezi Jean Seznec, *La Survivance des dieux antiques*, Flammarion, Paris, 1980, p. 21.

¹⁰ Vezi *ibid.*, p. 29.

¹¹ Vezi *ibid.*, pp. 70-73.

¹² Vezi *ibid.*, p. 85.

¹³ Vezi *ibid.*, p. 106.

vom trage mai multe învățăminte citind Fabula și căutînd în ea sensul alegoric decît citind Sfînta Scriptură *ad litteram*.¹⁴ Totuși, echilibrul nu e niciodată complet distrus. În Camera Semnăturii *Școala din Atena* stă în față *Disputei Sfîntului Sacrament*. Platon arată cu degetul cerul, Aristotel își întinde mîna spre pămînt, ceea ce înseamnă că orice propoziție rațională a lui Aristotel poate fi transpusă într-o propoziție a lui Platon, cu condiția să fie plasată în registrul entuziasmului poetic — și reciproc. Dar știința și filozofia cedează ele însele în fața cunoașterii lucrurilor divine: în față, doctorii și sfinții calm ordonați contemplă pe altar evidența lor ascunsă și tăcută. Rafael restabilește aici ordinea înaltei scolastici, care se degrada de două secole. Ar fi putut-o face dacă cosmosul nu și-ar fi regăsit, cu ajutorul vechilor zei, forma?

Într-adevăr, în Evul Mediu, zeii își pierduseră forma clasică. Ei o recuperează lent. Hercule era îmbrăcat în pantaloni bufanți și purta pe cap un turban; își pierduse pielea de leu și schimbase măciuca pe un iatagan. Dürer îi redă goliciunea, pielea de leu, măciuca și mai ales canonul herculean. În timpurile mai vechi, ideile păgîne și formele păgîne se disociau, și adesea ideile creștine veniseră să locuiască în aceste forme dezafectate: Cristos era înfățișat ca împărat roman sau ca Orfeu, Tatăl ca Saturn, în vreme ce Iupiter devenea un evanghelist, iar Perseu un sfîntul Gheorghe. Renașterea îi repune pe zei în forma lor de zei.¹⁵

Toate acestea stîrneau unele proteste, despre care vom vorbi în cele ce urmează. Dar să analizăm sprijinul adus de zei destinului imaginii în Occident. Se cuvine să apreciem acest sprijin pornind de la teologia clasică din secolul al XIII-lea. Ea afirmase întotdeauna că, în ordinea sensibilă, centrul ultim al frumuseții era corpul uman. Reintegrarea modelelor antice, pe care manualele le codifică și le răspîndesc în întreaga Europă, măiestria pe care o dobîndește arta în a reprezenta, a asimila tehnicile Antichității restaurează un canon de frumusețe a corpului care confirmă din plin ceea ce afirmaseră Bonaventura, Toma, Duns Scot, și pe care expresionismul posterior goticului tîrziu îl desfigurase, după părerea teoreticienilor umaniști.

„Păncalismul“ sau „paniconismul“ medieval convoca un continuum între imaginea sacră și imaginea profană, și nu doar toate gradele intermediare, ci o întrepătrundere intimă a uneia cu cealaltă. Acest interval e populat de zei. Mai mari decît oamenii, înzestrați cu autoritatea memoriei, moralei, cunoașterii, ei dau reprezentării o noblețe care înalță sufletul și îl conduce, propedeutic, spre adevărurile și mai înalte ale religiei.

¹⁴ Erasm, *Enchiridion*; citat de J. Seznec, *La Survivance des dieux antiques*, op. cit., p. 93.

¹⁵ Vezi J. Seznec, *La Survivance des dieux antiques*, op. cit., pp. 170 și 193.

Trebuie să adăugăm că prezența zeilor antici marchează caracterul ne-sacral, sau mai exact nesacramental, al imaginii occidentale. Aceasta e stabilită la o înălțime medie, astfel încât adevăratul Dumnezeu însuși nu riscă să fie obiectul unei idolatrii în reprezentarea sa. *A fortiori* poporul zeilor, care s-a degajat complet de apartenența sa la lumea demonică, pe care *Civitas Dei* pusese atât de sever accentul. El s-a supus lui Cristos.

În schimb, pătrunderea fabulei antice îmbogățește prodigios resursele retorice ale învățaturii creștine. Virgiliu, Ovidiu, dezvoltăți încă de erudiția mitologică, oferă un repertoriu inepuizabil de istorii care au deja o formă pentru a edifica, învăța, emoționa. Dar și numai pentru a plăcea. Sfântul Toma asociase artei repaosul și jocul. Istoriile, faptele de vitejie, chiar și poveștile de dragoste ale zeilor mobilizează și agrementează *otium*-ul sufletelor nobile. Fără să-și părăsească palatul, cardinalul Farneze se odihnește, se distrează, se recrează în camerele împodobite de pictorii din familia Carracci, când trece din biroul în care lucrează în capela unde se roagă.

Astfel, între imaginea complet sacră și cea complet profană (dacă ele există cu adevărat) se intercalează imaginea înnobilită și educativă a vechilor zei. Dar vai! ei vor muri a doua oară când secolul lui Descartes va prefera raționamentul exact și demonstrația evidentă în locul persuasiunii retorice și sugestiei poetice! Pierzându-și forța, zeii mitologici lasă singure și periculos de izolate imaginile divine, în jurul cărora ei sfârșiseră prin a forma o escortă nobilă și o curte. Ei se vor usca pînă la a furniza — asemeni „figurilor“ retoricii școlare — subiecte de exercițiu pentru premiile de la Roma. Trebuie de altminteri să îi apreciem pentru că, în secolul al XVIII-lea, și-au păstrat în pictură un loc în registrul jocului amabil, al apologului malițios și al senzualității vii devenită decentă datorită rangului lor. Dar vai! s-a pierdut ceva, un paradis antic și elegiac a cărui îndepărtare progresivă dă o notă melancolică artei lui Poussin: *Et in Arcadia ego*¹⁶...

Și totuși ei revin încă o dată, și ies din pămînt sub lopata arheologilor de la Herculaneum și Pompei. Lumea își dă seama atunci că Italia zeilor, exhumată la mijlocul secolului al XVIII-lea, nu încetase niciodată să fie acolo. Aceste femei așezate liniștit și nobil, această senzualitate melancolică și totuși senină, aceste scene de nuntă sau de înmormîntare nu fuseseră niciodată uitate în Italia, și cînd le regăsește, ea poate privi cu mîndrie la ceea ce a făcut în timpul somnului subteran al zeilor și poate recunoște inspirația lor. Dar ieșirea din pămînt usucă, și renașterea pompeiană se

¹⁶ Fac bineînțeles aluzie la articolul, pe drept cuvînt celebru, al lui Erwin Panofsky, „Poussin and the Elegiac Tradition“, în *Meaning in the Visual Arts*, Double Day, New York, 1955, pp. 295-321.

evaporă repede în domeniul arheologic și școlar. Cel puțin, ea a ajutat la formarea unui stil.

Acest val de noutăți, acest torent de imagini suscită reacții neliniștite. Wycliffe, deja, nu ezită să răstoarne argumentul lui Grigore: tocmai pentru că oamenii simpli sînt simpli, ei sînt predispuși la folosirea idolatră a imaginilor. „Într-adevăr, ei adoră la propriu imaginile, pentru care au o afecțiune deosebită.“ Iată de ce nici Cristos, nici apostolii, nici scrierile lor nu ofereau exemplul imaginilor. Ar fi fost mai sigur să fie distruse, „cum se întîmpla în vechea lege“¹⁷.

Invazia mitologică din secolul al XV-lea putea inspira teama de fondarea unei religii concurente. Prin vocea preoților și pontifilor, Biserica îi cenzurează din cînd în cînd pe „păgîni“. Pius al II-lea îi reproșează lui Sigismund Malatesta de a fi transformat biserica Sfîntul Francisc din Rimini într-un templu al păgînilor. Nu e departe timpul cînd Pius al V-lea, în panica provocată de Reformă, va izgoni „idolii“ din Vatican, cînd Sixtus Quintus îi va azvîrli din înaltul Capitoliului, cînd predicatorii vor tuna și fulgera împotriva derivei păgîne. Savonarola propovăduia o „reformă artistică“ (Menozzi), care consta într-o renunțare la imaginile imorale, în promovarea unei arte simple, directe, capabilă să transmită adevăratul sens al Evangheliei. El pretindea ca într-o imagine sacră să fie contemplat prototipul, și nu arta în sine. „Uită-te la artificii cu care sînt făcute astăzi figurile în biserici, atît de împodobite și de afectate încît strică lumina lui Dumnezeu și adevărata contemplare, și cum nu Dumnezeu e privit, ci doar artificii din figuri.“ Și, anticipîndu-l pe Calvin: „Voi îmbrăcați Fecioara în costume de curtezană.“ „Voi puneți toate deșertăciunile în biserici.“¹⁸ Savonarola face din ele ruguri.

Artiștii nu sînt scutiți de scrupule. Botticelli devine adeptul acestei cauze. Iar bătrînul Michelangelo spune: „Nu-i este de ajuns unui pictor, pentru a imita parțial imaginea sfîntă a Domnului Dumnezeu nostru, să fie un maestru plin de știință și de pătrundere. Cred că el trebuie să fie în plus un om cu o viață ireproșabilă și, dacă se poate, sfîntă, pentru ca Duhul Sfînt să-i poată insufla înțelegere.“¹⁹ Aceasta e o cerință a Bisericii grecești, fiindcă decurge din sistemul său iconic, dar Biserica latină nu o formulase niciodată. Supravegherea sa se mărginea la moralitatea imaginii și la conformitatea sa cu învățătura divină, interpretată în sens larg și autorizînd limite elastice.

¹⁷ Wycliffe, *Predică*, XIII (1375); text în D. Menozzi, *Les Images, l'Eglise*, op. cit., p. 148.

¹⁸ Savonarola, *Predică despre Psalmi* (1494); text în D. Menozzi, *Les Images, l'Eglise*, op. cit., p. 156.

¹⁹ Citat de A. Blunt, *La Théorie des Arts*, op. cit., p. 103.

III. DESPRE CONCILIUL DE LA TRENTO

În ansamblu, Biserica apără constant imaginea, toate imaginile, sacre, mitologice, profane, fiind respectate câteva reguli disciplinare. Acesta e principiul. Pe la mijlocul secolului al XV-lea deja, în lucrarea sa *Summa theologiae*, sfântul Antonin, arhiepiscop de Florența, accepta să recunoască demnitatea *artifex*-ului. El recunoaște validitatea contractelor încheiate între artist și comanditarul său, și vrea ca ele să țină cont de valoarea artei, de măiestria specifică a pictorului. El pretinde doar ca acesta să nu împingă la desfrîu și ca imaginile să nu contravină credinței. De exemplu, o reprezentare a Treimii sub forma unui personaj cu trei capete, sau, într-o lucrare despre Buna-Vestire, un prunc Isus bine dezvoltat pus la sînul Mariei (ca și cum nu ar fi fost carne din carnea ei), sau prezența moaștelor la nașterea Fecioarei nu pot fi desigur admise. Prin acest control de suprafață, toate tehnicile artei, de exemplu perspectiva, sînt perfect acceptate și onorabile pentru artist.

La aceeași dată, papa Nicolae al V-lea justifică în testamentul său măreția construcțiilor sale prin chiar argumentele lui Grigore: masele inculte și ignorante au nevoie să fie „emoționate de spectacole ieșite din comun“, fiindcă asentimentul lor e slab și se diluează cu timpul, pînă se pierde în cele din urmă cu totul. Dar cînd opinia oamenilor de rînd, sprijinită pe cea a erudiților, e confirmată de mari edificii, „rapeluri permanente și aproape eterne, ca și cum ar fi fost făcute de Dumnezeu“, această opinie continuu insuflată e păstrată, sporită și acceptată „cu o admirabilă evlavie“. În fine, gloria Romei se răsfrînge asupra onoarei Bisericii și a scaunului apostolic. Frumusețea imaginilor reflectă creativitatea divină, ea generează asentimentul poporului și respectul față de cei care au realizat-o.²⁰

Dar să ne referim direct la decretul de la Trento. Biserica îndurase deja critica vie, dar ezitantă, susceptibilă de recidivă, în cele din urmă destul de tolerantă, a lui Luther, apoi ofensiva redutabilă a lui Calvin, prelungită imediat de o distrugere generală a imaginii în Anglia lui Eduard al VI-lea, extinsă de Elisabeta. Aceasta le cere „vizitatorilor“ să examineze „dacă au fost distruse toate tabernacolele și decorațiunile tabernacolelor, toate altarele, relicvarele și sfeșnicele, picturile, tablourile și toate celelalte monumente de false miracole, pelerinaj, idolatrie și superstiție, ca să nu mai rămînă nici o urmă a lor pe pereți, pe sticla ferestrelor sau în oricare alt loc din interiorul bisericilor și caselor“²¹. Ei vor trebui chiar să verifice

²⁰ Vezi D. Menozzi, *Les Images, l'Eglise*, op. cit., pp. 152-155.

²¹ Decret al lui Eduard al VI-lea pentru dioceza din Canterbury (1547), extins de Elisabeta la întreg regatul în 1559; texte în D. Menozzi, *Les Images, l'Eglise*, op. cit., p. 183.

dacă decretul a fost aplicat în casele particulare, depășindu-l astfel pe Calvin, care nu se gîdea decît la puritatea templului.

Jaful hughenot era în toi în Franța, de aceea cardinalul de Guise a cerut conciliului reunit la Trento să ia solemn poziție. Ceea ce s-a și întîmplat, în timpul sesiunii din 3 decembrie 1562. Decretul e sobru.²² El se adresează episcopilor — și nu puterilor civile — cărora le este încredințată puterea jurisdicțională în acest domeniu. Imaginile fac parte din îndatorirea episcopală de instruire. E bine să te rogi sfinților pentru a obține intervenția lor pe lîngă Dumnezeu prin Fiul său, singurul Mîntuitor. E bine să venerezi trupurile lor sfînte și moaștele lor. „Pe lîngă aceasta, trebuie să existe și să fie păstrate în biserici imaginile lui Cristos, ale Fecioarei, maica Domnului și ale sfinților.” Nu pentru că s-ar crede că ele au în sine ceva divin sau vreo „virtute”, ci pentru că „cîntea care li se aduce ajunge la modelele originale”, așa cum a stabilit cel de-al doilea conciliu de la Niceea.

Urmează apoi disciplina: nu este admisă nici o imagine purtătoare a unei doctrine false. Nu e admisă nici o superstiție: să li se explice oamenilor simpli că imaginile nu reprezintă divinitatea „ca și cum am putea-o percepe cu ochii trupului sau exprima prin culori și forme”; imaginile să nu fie „de o frumusețe profană provocatoare”; să nu existe „nimic dezordonat, intempestiv, tumultuos, necinstit”, fiindcă „sfîntenia e cea care se cuvine (*decet*) în casa Domnului”. Așadar, nimic nou sub soarele Romei. Fără teologie, fără estetică, pur și simplu o jurisprudență a imaginii puse sub autoritatea episcopului sub rezerva examinării de către pontiful roman.

Asupra tuturor aceste aspecte, papalitatea nu a mai revenit, și intervențiile sale au fost rare și punctuale, răspunzînd doar la abuzurile strigătoare la cer. Urban al VIII-lea, în 1642, în scrisoarea *Sacrosancta*, va întări puțin disciplina, pretinzînd ca imaginile să fie conforme „cu ceea ce Biserica catolică admite din cele mai vechi timpuri”. El interzice ca sfinții sau Cristos să fie îmbrăcați „cu veșmîntul specific al vreunui ordin religios”, împiedicînd astfel un procedeu necinstit de racolare.²³

IV. AFACEREA CRESCENCE

O călugăriță din dioceza din Augsburg, Crescence din Kaufbeuren, avusese o viziune a Duhului Sfînt, sub forma unui tînăr frumos. Ea pusese să fie pictat și răspîndit astfel în mici imagini. Episcopul, tulburat, l-a consultat pe papă. Benedict al XIV-lea a răspuns într-o lungă scrisoare

²² Text in D. Menozzi, *Les Images, l'Eglise, op. cit.*, p. 189.

²³ Text in D. Menozzi, *Les Images, l'Eglise, op. cit.*, p. 206.

publicată în 1746, *Sollicitudini Nostrae*. Această consultare e gravă, fiindcă ea privește iconografia Treimii și pe cea mai în-imaginabilă dintre Persoanele divine, Duhul Sfânt. Benedict al XIV-lea răspunde pe larg, citează în amănunt din autorii tradiției, dă dovadă de o erudiție și o știință teologică deopotrivă de profunde. Acest text a fost savant comentat de François Bœspflug.²⁴ Înainte de a oferi concluziile papei, să rezumăm pozițiile adversarilor.

Rezerva față de imaginile trinitare fusese întotdeauna vie, chiar și în ortodoxia catolică. Printre autorii citați de papă, unul, Durand de Saint-Pourçain, nega hotărît legitimitatea acestor imagini, iar altul, un doctor din Louvain, Hessel, le contesta oportunitatea. Această opoziție ortodoxă, care a durat din secolul al XIII-lea pînă în secolul al XVII-lea, recurge la aceleași argumente: majoritatea acestor imagini constituie „noutăți” în raport cu gîndirea Sfinților Părinți și cu disciplina vechii Biserici. Aceste imagini, care nu îl reprezintă nici pe Dumnezeu, nici Treimea, ci doar forma apariției lor, nu sînt decît metaforice; or, imaginea fiind mută, ea nu-l poate preveni pe credincios de acest lucru. Ele sînt deci periculoase pentru destinatarii lor, oamenii simpli, tocmai pentru că ei sînt astfel.

Cajetan, comentînd faimoasa întrebare 25 din partea a III-a a *Summei*, repartiza imaginile lui Dumnezeu în trei grupe: unele sînt naiv realiste, adică sugerează că Dumnezeu are un trup de om; altele traduc în imagini ceea ce spune în *œuvinte*, povestirea biblică; în fine, anumite imagini, prin similitudini stabilite cu aparițiile din Biblie, permit reprezentarea într-o manieră vizibilă a măreției lui Dumnezeu. Prima e un sacrilegiu: antropomorfismul. Celelalte două, biblică și metaforică, sînt licite. Iată de ce Cajetan tolerează imaginile Treimii sub forma unui bătrîn purtînd un crucifix, avînd, între ele, porumbelul. Părțile acestei imagini provin într-adevăr din Scriptură (bătrînul fiind „îmbătrînitul de zile” din Cartea lui Daniel). Totuși, adaugă el, „e mai bine ca Dumnezeu să fie pictat fără o figură anume, printr-un nimb sau un nor din care ar ieși Creația, astfel încît poporul să înțeleagă că Dumnezeu e o ființă care nu poate fi reprezentată”²⁵.

Cu toate acestea, papa îl preferă lui Cajetan pe Suarez, care nu are asemenea scrupule. Savantul iezuit consideră că Biserica catolică a permis dintotdeauna imaginea lui Dumnezeu. Pentru că a admis imaginea metaforică a lui Cristos sub forma mielului, și a Duhului Sfânt sub forma porumbelului, același motiv este valabil și pentru imaginea lui Dumnezeu, care trebuie să fie metaforică. Conciliul de la Trento a permis imaginile lui Dumnezeu. Or, e limpede că Dumnezeu nu poate fi reprezentat *for-*

²⁴ Vezi François Bœspflug, *Dieu dans l'art*, Ed. du Cerf, Paris, 1984.

²⁵ Citat *ibid.*, p. 253.

maliter. Rezultă că el trebuie pictat metaforic, așa cum sînt pictate virtuțile. Dovada: Dumnezeu s-a manifestat adesea, ne spune Scriptura, sub formă sensibilă. În fine, numeroase sînt „utilitățile“ acestor imagini, pentru a trezi amintirea lui Dumnezeu și pietatea. E de ajuns ca ele să fie pictate într-o manieră adecvată și ca poporul să fie suficient de instruit.²⁶

Benedict al XIV-lea hotărăște deci conform următoarelor argumente:

1. „Ar fi o eroare nelegiuită și un sacrilegiu, nedemne de natura divină, să ne închipuim că îl putem reprezenta pe Dumnezeu Milostiv și Atotputernic, așa cum este El în El însuși.“

2. „Cu toate acestea Dumnezeu e reprezentat în maniera și sub forma în care citim în Sfînta Scriptură că El a binevoit să apară muritorilor.“ Acest punct e important: natura divină nu e reprezentabilă. În ciuda acestui lucru, ea a binevoit să se arate. Posibilitatea imaginii decurge în cele din urmă din condescendența și bunătatea lui Dumnezeu.

3. Conciliul de la Trento, catehismul roman, decretul din 7 decembrie 1690, dat de papa Alexandru al VIII-lea, părintele Peteau, Suarez, Bellarmine și alți autori (inclusiv cardinalul Richelieu) sînt de aceeași părere: „De vreme ce citim în Sfintele Scripturi că Dumnezeu însuși a îngăduit să fie văzut de oameni sub o anumită formă, de ce ne-ar fi permis să-L pictăm sub aceleași forme?“

4. Putem deci picta imaginea Duhului Sfînt sub forma unui porumbel, sau ca pe niște limbi de foc, dar nu sub forma unui tînar, fiindcă Scriptura nu atestă că el a binevoit să apară sub această formă.

În Rusia, în secolul al XV-lea, se răspîndiseră niște imagini trinitare, ca urmare a unei evoluții care împingea în acea epocă icoana spre tratatul teologic. Așa s-a întîmplat cu icoana numită „Paternitatea“ (Novgorod), care a fost mai apoi refuzată de conciliul de la Moscova, și mai ales cu icoana numită „Filoxenia lui Avraam“, cea mai faimoasă aparținîndu-i lui Rubliov. Or, Benedict al XIV-lea are cele mai mari rezerve față de imaginile de acest tip, care existau și în Occident. Venirea celor trei îngeri în casa lui Avraam (Geneza, XVIII) este sau nu o teofanie trinitară? Biserica nu a luat nici o hotărîre, și validitatea acestei icoane depinde deci de rezultatul dezbaterii exegetice, care nu s-a terminat nici astăzi. Dacă cei trei îngeri exprimă Treimea, asta nu ne dă dreptul să-l luăm pe unul dintre ei separat, transformîndu-l într-o figură a Duhului Sfînt: am recădea atunci în greșeala „faimosului tînar“ imaginat de Crescence din Kaufbeuren.

Astfel s-a pronunțat magisteriul catolic asupra celei mai delicate probleme referitoare la imagine: imaginea lui Dumnezeu însuși, nereprezentabilă prin natura sa. Ea a făcut-o în plin secol al XVIII-lea, adică spre

²⁶ Vezi *ibid.*, p. 255.

sfârșitul marelui foc de artificii al imaginii sacre, al cărei centru și, dacă se poate spune așa, „bucet“, l-a reprezentat Bavaria călugăriței din Augsburg. Roma a vorbit, ca întotdeauna, cu o întârziere prudentă despre acest eveniment, și constrinsă de urgența judecății care trebuia emisă.

Încă o dată, papalitatea face să prevaleze grija sa pastorală — favorabilă spontan imaginii — și misiunea sa de a spune ce e drept: ce se poate și ce nu se poate face în acest domeniu. În ciuda vastei sale culturi, papa evită să se refere la centrul teologiei imaginii, care este, așa cum afirmase pe drept cuvânt Orientul, Întruparea. Teofaniile veterotestamentare au valoare în sine, și nu par subordonate venirii lui Cristos, care e considerată ca o teofanie printre altele, și nu ca fundamentul oricărei teofanii și oricărei iconografii a lui Dumnezeu. Întruparea, consideră Bœspflug, care îi reproșează acest aspect lui Benedict al XIV-lea, își vedea influența „redușă la o dată începînd cu care un interdict nu mai are curs“²⁷.

Același autor adresează un al doilea reproș: dacă nu-l putem reprezenta pe Dumnezeu în natura sa divină, așa cum enunță papa ca principiu, și dacă noțiunea de imagine conotează ideea de asemănare sau de conformitate cu ceea ce trebuie reprezentat, atunci fie că imaginea nu e Dumnezeu, fie că nu e într-adevăr o imagine. Trebuie deci să se renunțe la expresia echivocă de „imagine a lui Dumnezeu“²⁸.

Un asemenea punct de vedere ne readuce la Bizanț, la marea dispută, la protestele și blestemele ortodoxiei moderne. Dar știm că Roma a preferat, tocmai, să se țină deoparte. Nu că ar fi obiectat la soluțiile lui Ioan Damaschinul, Teodor Studitul, ale conciliului Niceea II, dar ea a decis să lase deoparte domeniul teologic și să încredințeze prudenței „politice“ pastorală prin imagine, permițîndu-i astfel acesteia din urmă să se desfășoare la nivel retoric în deplină libertate. Ea nu i-a impus imaginii jugul teologiei, și de altfel propria sa teologie admitea, prin intermediul noțiunii de „diferență“, pe care Toma o reluase de la Dionisie, o distanțare nedeterminată, dar oricît de mare, între prototip și imaginea care îi este asociată printr-o serie de analogii. Aceasta își merită totuși numele de „imagine a lui Dumnezeu“, cu condiția să nu-l ia în sens propriu, și nici foarte literal. Cît despre Întrupare, Roma vede un pericol în a o erija în principiu atît de transcendent încît uităm sau ne interzicem să o prelungim și să o înfăptuim în lumea reală și socială: Roma nu s-a mulțumit niciodată cu această *Întrupare dezîncarnată* în care ea presimte un viciu bizantin. De aici derivă caracterul exploziei de imagini contemporană cu decretul de la Trento.

²⁷ *Ibid.*, p. 259.

²⁸ Vezi *ibid.*, p. 222.

V. IMAGINEA ÎN SĂRBĂTOARE

„Arhiepiscopii și episcopii vor inspecta personal pe pictorii cărora le-au încredințat inspectia /altor pictori/ și îi vor controla cu toată severitatea (...). Prelații vor veghea, fiecare în dioceza sa, cu o grijă și o atenție neobosite, ca pictorii buni de icoane să reproducă vechile modele, să se abțină de la orice fantezie, să nu-l înfățișeze pe Dumnezeu la întîmplare.”²⁹ Acestea sînt dispozițiile conciliului numit „al celor o sută de capitale”, ținut la Moscova în timpul lui Ivan cel Groaznic, în 1551, în vreme ce avea loc conciliul de la Trento. Icoana, ducînd direct la contemplarea divinului și participînd la o realitate imuabilă, trebuie să fie ca și ea invariabilă și la adăpost de invențiile individuale ale artistului. Acesta e deci supravegheat cu strictețe. Ce se întîmplă în Occident?

Dacă-ar fi să-l credem pe Anthony Blunt, conciliul de la Trento a făcut să cadă asupra artei o lespede de plumb.³⁰ Nimic mai fals. Nu avem decît să analizăm literatura care se naște în jurul conciliului și pe autorii cei mai autorizați, ca Giglio de Fabriano, Molanus sau Paleotti. Molanus, un doctor din Louvain, încearcă într-o manieră erudită să fixeze iconografia corectă a fiecărui sfînt și a misterelor. Principiul său este că „ce e interzis în cărți e interzis și în picturi”. Dacă se întîmplă ca Scriptura să fie mută, trebuie cel mai probabil să ne conducem după decență și pietate. De exemplu, nu știm dacă, în timpul Bunei-Vestiri, Fecioara era în picioare, așezată sau în genunchi. Această din urmă postură fiind cea mai potrivită, e de dorit ca ea să fie adoptată. El condamnă de asemenea practicile magice, cum ar fi cea care constă în a scufunda în apă imaginile sfîntului Pavel și sfîntului Urban cînd plouă în ziua sărbătorii lor.³¹

Paleotti, arhiepiscop de Bologna, e mai riguros. El nu are încredere în metafore. El vrea ca textul biblic să fie urmat cît mai îndeaproape. Admite că pentru „a trezi mai mult sentimentele și a înduioșa inima” se poate broda puțin pornind de la circumstanțele date, dar cu condiția să se respecte menajamentele datorate „demnității persoanelor sau probabilității sau verosimilității faptelor”. El se teme mai ales ca nu cumva pictorii să ia inițiativa unor noutăți în materie de credință, să fie „temerari”, „insoliți” și „imprudenți” în reprezentările Judecății de Apoi, infernului, veșmintelor Fecioarei sau ale lui Cristos. Nu se povestește oare că unui pictor „care voia să-l reprezinte pe Domnul Dumnezeu Nostru sub forma lui Iupiter

²⁹ Stoglav, cap. XLIII. Răspuns al adunării privind pictorii de icoane și icoanele venerabile.

³⁰ Vezi A. Blunt, *La Théorie des arts*, op. cit., cap. VIII, „Le concile de Trente de l'art religieux”, pp. 143 și urm.

³¹ Texte în D. Menozzi, *Les Images, l'Eglise*, op. cit., p. 194.

și îmbrăcat ca el i s-a uscat deîndată mâna?" Dar Paleotti, chiar dacă vrea „să îngreșească fantezia ingenioasă a pictorilor“, are grijă să adauge că nu e cituși de puțin un dușman al lucrurilor noi. El a dorit totuși ca papa să intervină și să definească o iconografie valabilă pentru întreaga Biserică, și care ar fi jucat rolul unui al doilea Index. Papa s-a ferit să urmeze această cale.³²

Dar să vedem mai degrabă ce spune un practician, un pictor. Pacheco, socrul lui Velázquez, se lauda că e omul Inchiziției: „Sînt onorat cu o permisiune specială din partea Inchiziției care constă în a atrage atenția neajunsurilor comise de asemenea picturi din cauza ignoranței sau răutății artiștilor.“³³ Ei bine, nu există nimic mai anodin, mai inofensiv, mai benign decît redutabila cenzură a lui Pacheco. Principala sa grijă e ca figurile sfînte să nu fie dezgolate necuviincios, îndeosebi ca pruncul Isus să nu fie așezat gol între Maria și Iosif îmbrăcați: această imagine te face să suferi, căci, am putea spune, el ar putea să răcească.³⁴

Să tragem concluzia. Atitudinea generală a Bisericii (care mai prezintă unele excepții), făcută dintr-o abținere completă în materie estetică, din moderație în materie teologică, de repunere în ordine indulgentă și din grijă față de *convenienza* în materie iconografică, a protejat imaginea divină, și, prin urmare, a adus un serviciu artei în ansamblul său, profană și sacră.

Poate că observînd atitudinea Companiei lui Isus, nu drept cauză, ci ca nucleu al forțelor care se exercită în lumea catolică, vom măsura cu adevărat vitalitatea imaginii.

Clerul superior e prea legat de umanism pentru ca imaginea cea mai amestecată cu zei păgîni să prezinte un risc serios. Decorațiunile păgîne cele mai importante sînt executate pentru cardinali. Iezuitul Ottonelli, sprijinindu-se pe autoritatea lui Paleotti, nu consideră că pictura întreține cultul zeilor.³⁵ Într-adevăr, superstiția a dispărut din lume, și întreținerea memoriei lor nu e periculoasă. Ottonelli reia un loc comun al apărării catolice a imaginilor, care are încredere în educația primită de credincioși, oarecum din același motiv pentru care la evrei, în timpul lui Aqiba, era slăbită rigoarea celei de a doua porunci. De altminteri, adaugă Ottonelli, artiștii nu au de ales. Ei trebuie să respecte porunca, și li se propun programe mitologice pentru că acestea sînt singurele care îi permit pictorului să-și desfășoare talentul în întreaga sa varietate și erudiție. În plus, inter-

³² Vezi André Chastel, „Le concile de Nicée et les théologiens de la réforme catholique“, în Fr. Bœspflug și N. Lossky, *Nicée II, op. cit.*, pp. 333-354. Textul *Discorso*-ului din 1594 în D. Menozzi, *Les Images, l'Eglise, op. cit.*, pp. 198 și urm.

³³ Francisco Pacheco, *L'Art de la peinture*, Klincksieck, Paris, 1986, p. 242.

³⁴ Vezi *ibid.*, p. 243.

³⁵ Vezi J. Seznec, *La Survivance des dieux païens, op. cit.*, p. 237.

pretarea alegorică, care îngăduie să se dea o semnificație morală scenelor, fie ele și scabroase, extrase din Ovidiu, nu e cituși de puțin abandonată. Familia Carracci plasase mici embleme în colțurile faimoaselor lor galerii. Acești *putti* sînt doi Eros care simbolizează lupta dintre dragostea sacră și dragostea profană. Moda emblemelor e favorizată de Companie. Ea utilizează, pentru a ilustra adevărurile credinței, iconografia păgînă. Părintele Menestrier o aprobă: „Figurile istoriei profane și ale fabulei înseși pot servi drept embleme sacre.”³⁶ Vedem astfel cum Cupidon, înzestrat cu o aureolă, devine pruncul Isus. Nu se intră în Companie fără a fi studiat științele umaniste.³⁷

În școlile lor, părinții iezuiți își întemeiază pedagogia pe educația gustului, ajutîndu-l pe copil să recunoască adevărul după splendoarea sa. Iată de ce programul se bazează pe asimilarea literaturii vechi, în care mitologia ocupă un loc de cinste. Retorica ocupă o poziție și mai înaltă, care nu se lipsește de ornamente, printre care cele furnizate de fabulă „nu pot fi ignorate fără rușine”. Pentru a-i învăța pe elevii lor să extragă nucleul edificator care se ascunde sub învelișul povestirii, iezuiții le predau emblematice, „căci nu există nimic, spune Richeome în lucrarea sa *Pictura spirituală*, care să delecteze mai mult și să facă mai suav să alunece un lucru în suflet ca pictura, și nici care să o strecoare mai profund în memorie”³⁸. Din nou superioritatea persuasivă a văzului asupra auzului! Cum, în spiritul Companiei, sufletul copilului e un teritoriu de misiune, asemeni Barbarului pe care Grigore cel Mare dorea să-l aducă la credința întru Cristos, în mod natural preceptele pentru instrucția „ignoranților” se inspiră în ambele cazuri din același argument.

Dar imaginea se formează în centrul și în germenele spiritualității iezuite, în *Exerciții*. Primul exercițiu din prima Săptămînă începe prin: „Compoziție: să vezi locul”, adică prin compunerea unui tablou interior. „În contemplația lucrurilor invizibile, de exemplu în contemplația Domnului nostru Isus Cristos, care e vizibil, compoziția va consta în a vedea cu privirea imaginației locul material în care se află ceea ce vreau să contemplu. Spun: loc material, de exemplu un templu sau un munte pe care se află Isus Cristos sau Maica Domnului, în funcție de ceea ce vreau să contemplu.” Dar cel care face exerciții e de asemenea invitat să „imagineze” invizibilul, să-și „vadă cu privirea imaginației” sufletul întemnițat în trup, și sufletul și trupul exilate într-o vale printre animale lipsite de rațiune. A doua Săptămînă începe printr-o compoziție de loc: „Să vezi cu privirea imaginației sinagogle, tîrgurile sau satele în care Domnul nostru

³⁶ Citat *ibid.*, p. 281.

³⁷ Vezi Constituțiile Companiei lui Isus, par. 518.

³⁸ Citat de J. Seznec, *La Survivance des dieux païens*, op. cit., p. 244.

Isus Cristos predica.“ Iar în altă parte se spune: „Lungimea, lărgimea, profunzimea infernului.“³⁹

Metoda sfintului Ignățiu nu e singura care recurge la imaginea interioară compusă. Dominicanul Ludovic din Grenada se inspiră din Ioan din Avila, din Ignățiu, din Harpius pentru a recomanda construirea rugăciunii pe „observarea“ unui act al vieții lui Cristos. „Lista exercițiilor propuse de Ludovic din Grenada, scrie Fumaroli, constă într-o galerie completă a tablourilor interioare pe care cel care se roagă trebuie zi și noapte «să le observe» și la care trebuie să «mediteze» metodic. Această galerie acoperă ansamblul repertoriului motivelor picturii religioase referitoare la Cristos.“⁴⁰

Astfel, *rhetorica divina* nu cade, nici în cele mai grele momente, în simpla declamație și în pura propagandă religioasă. *Oratio interior* a celui care urmează aceste metode spirituale, remarcă Fumaroli, „este înrudit în mod esențial cu arta *mută* a pictorilor“. Obiceiul de a pregăti rugăciunea printr-o aplicare metodică a imaginației sfârșind printr-un tablou complet, pe care îl fixează și îl scrutează privirea interioară, pe care memoria îl reține și îl reclamă, permite contemplarea tablourilor „exterioare“ prin comparație și schimb constant cu „interiorul“, într-o manieră infinit mai vie, mai puternică decât o fac astăzi cei care le vizitează în muzee. Aceste mari „tirade“ religioase care ni se par uneori atât de găunoase căpătau atunci o multitudine de sensuri, și frontiera care separă astăzi obiectul cultural de creația estetică nu exista cu aceeași rigoare.

Ce voia să spună Biserica atunci când răspundea la sfidarea protestantă, la invazia Romei de către inflația strălucitoare a retoricii imaginilor? Mai presus de motivele pe care le-am invocat se află motive teologice de fond.

Acuzația calvinistă avea ca obiect idolatria și grația divină. Dar prin „opere“, Biserica se străduia să evite o ruptură pe un alt teren. Biblismul protestant pune o barieră între revelația Scripturii și înțelepciunea antică. El suspectează, de multe ori justificat, în amestecul celor două, o urmă de „marcionism“, de respingere a „Vechiului Testament“, de uitare a Dumnezeuului lui Avraam, Isaac și Iacov.

Dar la rîndul său Biserica suspectează în respingerea umanismului un fel de „marcionism“ în sens contrar care ar îndepărta-o de vocația sa catolică. Prin acest cuvînt, ea înțelege adunarea la sînul său a ceea ce vine de la evrei și a ceea ce vine de la păgîni, pentru a forma un popor unic. În intima învecinare a vechilor zei cu figurile cu adevărat sfînte ea nu vede o întoarcere la idolatrie, ci triumful veritabilei religii, capabilă să

³⁹ Fiecare Săptămînă a *Exercițiilor* începe prin contemplarea unui *loc*.

⁴⁰ Marc Fumaroli, *Ut pictura rhetorica divina*, conferință inedită, Warburg Institute, 1993.

învăluie totul și să-i prezinte Tatălui Ceresc o împărăție completă. Ea acordă Reformei *sola gratia* — conciliul de la Trento confirmă acest lucru —, dar i-ar reproșa mai curînd că nu crede îndeajuns în ea, că rămîne oarbă la eficiența sa, la efectele sale în diferitele opere. Prodigioasa abundență a acestora, în domeniul artei, reprezintă în ochii săi dovada vizibilă a influxului inepuizabil al grației, care înalță pînă și draperiile, le imprimă patriarhilor celor mai gravi, Părinților Bisericii celor mai auguști o voioșie jucăușă și amețitoare, care aruncă în fine o rază de lumină veselă pînă și asupra celor mai cumplite suplicii ale martirilor. Tot această credință în grație dă încredere în educația creștinismului, considerat capabil de discernămint și suficient de apărat de tentația idolatră, încredere în virtutea educativă, edificatoare, care ajută la mîntuire a retoricii divine, a imaginii infinit multiplicată. În sfîrșit, încredere în artist, a cărei moralitate personală, chiar credința personală, poate fi uitată dacă el nu păcătuiește în arta sa. Cînd, în *Judecata de apoi*, Michelangelo înclină spre disperarea luterană și spre o asimilare prea umanistă a lui Cristos cu Hercule, papa se mulțumește să ceară doar cîteva retușuri, avînd în vedere formidabila atestare a facultăților omului și a artei care se răsfrînge asupra gloriei divine.⁴¹

Cum ar fi răspuns oare Biserica romană Bisericii ortodoxe, care, în epocă, nu erau în măsură să protesteze, dar ale căror critici vehemente se fac auzite în secolul nostru? La acuzația că a uitat Întruparea, ea ar fi putut răspunde simplu arătînd Roma, Sevilla, Veneția, Neapole, Praga și o mie de alte locuri în care prezența divinului încarnat transpare, se impune, izbucnește, aproape la „simpla vedere” — mulțumindu-se să spună, în fața tuturor acestor imagini: *Priviți!*

⁴¹ Retușurile lui „Braghetto” nu corectează decît greșelile de decență și nu au legătură nici cu teologia, nici cu estetica frescei.

PARTEA A TREIA

ICONOCLASMUL: CICLUL MODERN

Noua teologie a imaginii

I. TREI ICONOCLAȘTI

Calvin

Creștinii, *tertium genus*, provin din păgini. Ei au moștenit mai natural, mai legal decât evreii — care au „răpit-o“ — „prada egiptenilor“¹: înțelepciunea, dreptul, filozofia, arta, imaginile. Ei și-au atârnat zeii de carul triumfal al lui Cristos: zeii sînt înlănțuiți, și totuși prezenți. Ei populează imaginile. Dar o altă mișcare îi împinge pe creștini să-și reteze rădăcina păgînă. Astfel, ei vor să se apropie de *secundum genus*, cuprinși de un zel nerăbdător de a se închide în Testamentul vechi și nou: acesta e Calvin.

Calvin, deși vizează creștinismul pur, este un modern. El anticipează marea curățenie din secolul al XVII-lea, marea eliberare, eliminarea dezordinii. E un spirit sobru și limpede. Consideră că se poate pune ordine în tradiție, reconstruind-o pornind de la depozitul necesar și suficient care e Scriptura.

Să intrăm în vestibulul mînăstirii pe care o ocupă astăzi la Veneția Accademia: pătrundem într-o colivie mare de îngeri. Ei se află pretutindeni pe pereți și pe plafon. În același fel, ei tapetau cosmosul și îi umpleau interstițiile. Oare nu estimaseră Părinții Bisericii că aceștia erau înfîinți mai numeroși decât ființele umane? Iată de ce în bisericile din Bavaria, Boemia și Austria ei sînt așezați în grupuri pe cel mai mărunț confesional și lasă să le atîrne de pe cornișe, ieșind din faldurile veșmintelor, frumoasele picioare pline de prospețime. Nu există martir — și e normal, de vreme ce Ștefan, primul dintre ei, îi vedea năvălind printre pietrele aruncate înspre el — ale cărui coroană și ramură de palmier să nu fie purtate de copilași veseli și dolofani, cu aripioare viguroase, care își dispută această onoare.

¹ Exodul, 12, 36. Acest text din Exodul, în care evreii, părăsind Egiptul, iau ceea ce poate fi luat în materie de „pradă“, a făcut obiectul unei abundente exegeze alegorice ebraice și creștine. Sensul e întotdeauna că moștenirea păgînă este legitim primită de poporul lui Dumnezeu (evrei, apoi creștini).

Dar, deschizînd Cartea, ochiul exact al lui Calvin nu vede nimic asemănător. Într-adevăr, se spun prea puține în această privință. Îngerii există, de acord. Ei sînt, cum stă scris, în slujba lui Dumnezeu. Ei stau „de veghe pentru mîntuirea noastră”. „Îngerii Domnului se află în preajma celor care se tem de el”, afirmă Calvin, care reunește, de la Geneză pînă la Apocalipsă, toate textele importante.² Îngerii păzitori există. Îngerii nu au formă: totuși, „Scriptura, pentru mintea noastră puțină și primitivă, nu fără motiv, ne înfățișează Îngeri cu aripi sub numele de *heruvimi* și *serafimi* (...). Dacă vrem să știm mai mult, înseamnă să facem cercetări asupra unor secrete a căror deplină dezvăluire e amînată pentru ziua Judecării de apoi. Prin urmare, să ne amintim că trebuie să ne ferim în această privință atît de o curiozitate inutilă în cercetarea lucrurilor pe care nu se cade să le știm, cît și de o îndrăzneală în a vorbi despre ce nu știm.”

S-a speculat prea mult. „Nimeni nu va nega că acela care a scris *Ierarhia cerească*, pusă pe seama sfîntului Dionisie [să notăm îndoiala în privința acestei atribuirii], nu a dezbătut multe lucruri cu mare subtilitate; dar dacă cineva verifică mai îndeaproape aceste chestiuni, va descoperi că ele nu sînt în bună parte decît vorbe goale.” Rezerva lui Calvin vine din faptul că el nu vrea un cosmos ierarhizat, în care lanțul îngerilor se interpune și leagă gradat omul de Dumnezeu. El pretinde raportul imediat. Îngerii „ne îndepărtează de Dumnezeu, dacă nu ne conduc drept la el, de parcă ne-ar ține de mîna, pentru ca să-l privim și să-l chemăm numai pe el în ajutor, recunoscînd că tot binele vine de la el; /.../ și dacă în slîrșit ei nu ne conduc la Isus Cristos și nu ne mențin întru acesta, pentru ca să îl considerăm ca singur Mediator, depinzînd în întregime de el”. Dumnezeu și cu mine: în cosmosul curățat și gol, Dumnezeu nu îngăduie „să ne împărțim credința între ei și el”. Iată de ce „trebuie să respingem această filozofie a lui Platon, care ne învață să ajungem la Dumnezeu prin intermediul Îngerilor, și să-i venerăm, pentru ca să fie mai dispuși să ne croiască drum spre el. Fiîndcă este o părere falsă și răuvoitoare”.

Toate acestea sînt perfect compatibile cu ortodoxia catolică. Ceea ce s-a schimbat o dată cu Calvin, nu e ideea de Dumnezeu, ci ideea de lume. Ea este de-divinizată. Mai înainte chiar ca problema imaginilor să fie pusă, nu vedem cum un element al lumii create care nu ar fi sufletul uman cunoscîndu-l pe Dumnezeu printr-o „experiență vie” ar putea servi drept suport unei imagini divine. Cerul și pămîntul, în loc să vorbească despre gloria divină, sînt un teatru pustiu și neutru pe scena căruia subiectul individual poate, prin mijlocirea grației, să simtă prin experiență pe Dumnezeu „așa cum se rostește el prin Cuvîntul său”³.

² Vezi Calvin, *L'Institution chrétienne*, cartea I, cap. 14, par. 3-12.

³ *Ibid.*, cap. XI, par. 4. Toate citatele care urmează sînt extrase din acest capitol.

Calvin reia deci, într-un context evasicarteziian, în capitolul XI al primei cărți din *L'Institution chrétienne*, anticul dosar al imaginilor. Argumentul iconoclast pare reluat întocmai din Eusebiu din Cesareea, dar trebuie citit pe fondul acestui nou cosmos transparent și purificat din punct de vedere religios de tot ceea ce nu e Dumnezeu și omul. „Dumnezeu însuși este propriul său martor suficient.“ Deci, „întotdeauna cînd Dumnezeu este reprezentat în imagine, gloria sa este fals și răuvoitor coruptă“. Iată de ce Dumnezeu a dat porunca „Să nu-ți faci chip cioplit, nici vreo înfățișare a lucrurilor...“; iată de ce el dezaprobă fără excepție „toate statuile, picturile și celelalte imagini prin care idolatrii au crezut că le este apropiat“. Heruvimii Chivotului? Rolul lor era de a ascunde: „Făcînd umbră ca să acopere masa de aur din templu, [aceste imagini] aveau menirea de a exclude nu doar văzul, ci oricare simț uman, pentru a corecta în acest mod orice îndrăzneală.“

Imaginile nu ne învață despre Dumnezeu. Sfîntul Grigore-papa, dacă ar fi fost „mai învățat“, nu ar fi scris niciodată că imaginile sînt „cărțile idiotoilor“ (ignoranților). Profeții condamnă „ceea ce paștii consideră drept o maximă infailibilă, și anume că imaginile servesc drept cărți: căci ei așază toți simulacre în loc de Dumnezeu“. Calvin înșiruie deci autoritățile de care se prevalau iconoclaștii: Lactanțiu, Eusebiu, conciliul de la Elvira, anumite pașaje din Augustin. El respinge cu dispreț (sprijinindu-se pe cărțile caroline) conciliul de la Niceea și mătură dintr-o lovitură argumentele sfîntului Teodor Studitul. „Mi-e atît de rușine să povestesc asemenea mîrșăvii, încît am să le omit.“ Toți episcopii iconofili sînt „niște gură-cască și visători (...), care tratează atît de pueril Scriptura, sau o slîșie într-o manieră prea răuvoitoare și detestabilă“.

Dumnezeu nu poate fi făcut cunoscut prin simulacre, ci prin propriul său cuvînt. A afirma că imaginile servesc drept cărți ignorantului nu face decît să trădeze demisia Bisericii menite să-l transmită: „(...) prelații Bisericii nu au avut un alt motiv să încredințeze idolilor sarcina de a transmite învățătura în afara faptului că erau ei înșiși muți.“

Cît despre originea imaginilor, ea traduce o înclinație a spiritului uman: „(...) spiritul omului este un atelier veșnic și dintotdeauna de făurit idoli“. De-abia fusese curățată lumea de potop că oamenii inventau deja zei după cum îi mîna fantezia. Imediat, cu miinile lor, ei exteriorizează nebuniile pe care le-au conceput în legătură cu Dumnezeu. „Oamenii nu cred că Dumnezeu le este aproape decît dacă el le apare într-un fel nou.“ Oare nu a vrut însuși poporul lui Israel să-l fixeze într-un vițel de aur? Asta pentru că nu se încredea în imediatul divin: „(...) ei voiau să aibă o imagine care să-i poarte spre Dumnezeu.“ Din toate timpurile, pentru „a se supune acestei lăcomii absurde“, oamenii au plăsmuit semne și figuri „prin care au crezut că li se arată Dumnezeu“.

Refuzul medierii se extinde la simbol. Păgînii argumentau că ei nu cred că idolii sînt zei, ci doar că în aceştia locuieşte o virtute divină. Sau, şi mai subtil, că ei nu adoră nici idolul, nici spiritul figurat prin acesta, „dar că sub această figură corporală au doar un semn a ceea ce ar trebui să adore“. Însă argumentul nu are nici o valoare: „a nu te mulţumi“ să-l cunoşti pe Dumnezeu pe cale spirituală şi „a vrea cunoaşterea sa prin imagine“ este tot un abuz.

Papiştii se comportă ca nişte păgîni cînd merg în pelerinaj, ca să viziteze o anumită imagine venerată „pentru a vedea o figură grotescă, aşa cum au şi ei una la poartă“, sau cînd pledează atît de înfocat pentru „idolii“ lor încît ar prefera ca măreţia divină să fie abolită decît „să-şi vadă templele golite de o asemenea harababură“.

Calvin nu interzice imaginea, cu condiţia ca ea să renunţe la pretenţia de a reprezenta divinul: „Nu sînt atît de scupulos încît să consider că nu trebuie suportate nici un fel de imagini; dar aşa cum arta de a picta şi de a sculpta sînt daruri de la Dumnezeu, pretind ca folosirea lor să fie menţinută pură.“ Marele talent al artiştilor se poate exercita în ce priveşte istoria, peisajul sau portretul: este un lucru util, şi în orice caz plăcut.

Dar în templu, nimic: „(...) ca măreţia lui Dumnezeu, care e prea înaltă pentru vederea umană, să nu fie coruptă de fantome, care nu au nici o legătură cu ea.“ Vreme de cinci secole, primele secole ale Bisericii, templele creştinilor au fost „curate şi scutite de o asemenea pîngărire“. Dacă primii Sfinţi Părinţi ar fi considerat că imaginile sînt utile sufletelor, le-ar fi lipsit oare de ele? Astfel, să nu fie aşezate în temple „alte imagini decît cele pe care Dumnezeu le-a consacrat prin Cuvîntul său: înţeleg prin aceasta botezul şi Sfînta Cină a Domnului“. Faptul că euharistia ar fi singura imagine demnă, afirmaţie iconoclastă prin excelenţă, fusese respins de credinţa comună potrivit căreia sfintele daruri nu erau imaginea, ci însăşi realitatea lui Dumnezeu: Calvin, neavînd o credinţă atît de necondiţionată în Prezenţa reală, le poate deci atribui un statut de imagine, de astă dată în sensul cel mai puternic şi evasiiconic.

Se pare că există la Calvin confluenţa a două curenţe. Unul, antic, îşi află originea la Origene şi la primii Părinţi, pentru a respinge imaginea divină spre depărtarea infinită — lumea de dincolo de cosmos — şi spre adîncul infinit: esenţa cea mai intimă a spiritului însuşi, unde locuieşte şi lucrează Spiritul incognoscibil. Celălalt, modern, este cel al reordonării în lumina raţiunii, al eliminării inutilului, al superfluului moştenit; al construirii unui templu spiritual mai net, mai conform principiului pur al creştinismului deductibil, *more geometrico*, din Scriptura luată ca axiomă. Mistică şi raţiune, departe de a se exclude, se asociază şi se întăresc reciproc, şi privesc împreună cu oroare acumularea de blasfemie şi idolatrie care populează templul papist.

Fiindcă, în lumina pură și rece a Reformei, tot ce conține el capătă o figură hidoasă și obscenă: „Oricine vede ce deghizări monstruoase îi fac lui Dumnezeu. Cît despre picturi sau celelalte reprezentări pe care le dedică sfinților, ce altceva sînt, dacă nu niște modele de pompă dezămățată, și chiar de infamie, căroră dacă cineva ar vrea să li se supună, ar merita să fie biciuit? Tîrfele sînt mai modest înzorzonate în bordelurile lor, decît sînt pictate imaginile Fecioarelor în templele papiștilor (...).”⁴

Calvin condamnă imaginile divine, dar nu și arta: „(...) arta de a picta și de a sculpta sînt daruri de la Dumnezeu (...).” El pretinde doar ca „folosirea lor să fie menținută pură și legitimă, astfel încît ceea ce Dumnezeu a dăruit oamenilor spre gloria sa și spre binele lor să nu fie pervertit și întinat printr-un abuz nelegiuit”⁵. Deci ne este îngăduit să pictăm, fiindcă asta reprezintă exercitarea unei facultăți sau a unui talent pe care Dumnezeu îl dă omului. Dar ce și de ce să pictăm? „(...) există istoriile, pentru a le păstra amintirea; sau figurile, sau medaliile de animale, sau orașe, sau țări. Istoriile pot sluji drept avertisment sau aducere aminte; în ce privește restul, nu vād la ce ar servi, decît pentru a produce plăcere.” Artă e repusă la locul său, care e subaltern: expulzată din sferele înalte, din regiunile divine, din viața Bisericii, din efortul personal de sanctificare, arta își găsește rostul în ornament, ilustrație, recreerea onestă. În locuința calvinistă, binecuvîntarea divină se traduce printr-o arhitectură solidă și decentă, și se revarsă asupra pereților unde cinstita meserie de pictor și-a dat silința să redea peisaje, naturi moarte și chipul stăpînilor casei.

Acesta pare să fie programul picturii olandeze. Dar, printr-o ciudată răsturnare, această artă dedicată profanului suferă în însăși reprezentarea lucrurilor terestre un fel de revenire a unui sacru subiacent. Mesele încărcate de fructe, de sticle, de pahare, de lămii descojite devin un fel de altare destinate contemplației și care îndeamnă sufletul la o adorație perpetuă. Este „mica bucată de zid galben” în fața căreia Bergotte moare extatic. Hegel a spus-o înaintea lui Proust: „prin opere arhitectonice, mediu înconjurător al naturii, vederi spre biserici, străzi, orașe, fluvii, păduri, munți /arta germană și olandeză/ mai este încă cuprinsă și susținută de baza religioasă”⁶.

Spiritul calvinist, deși impune iconoclasmul, lasă lumina iconică să scalde imaginile laice, pe care le tolerează, sau mai curînd le autorizează, datorită grijii pe care o are de a îngădui să se extindă și să se înfăptuiască

⁴ *Ibid.*, par. 7.

⁵ *Ibid.*, par. 12.

⁶ Hegel, *Prelegeri de estetică*, „Pictura”, 3, c („Pictura olandeză și germană”), *ed. cit.*, p. 281.

munca omului, sanctificînd și exercitîndu-se „numai spre slava lui Dumnezeu“. Această lumină divină este un protest al naturii separate de Creatorul său, care aspiră să i se alăture. Dar ea nu strălucește decît pentru că artistul individual i-a conferit această lumină. Iată ce spune tot Hegel:

(Olandezii) dezvoltă, pe de o parte, expresia adîncimii sentimentului și a caracterului subiectiv încheiat al sufletului, pe de altă parte adaugă la această interioritate a credinței particularitatea mai larg desfășurată a caracterului individual, care nu manifestă acum numai unica preocupare interioară de interesele credinței și ale mîntuirii sufletului, ci arată și cum indivizii înfățișați se îngrijesc de interesele profane, lup-tîndu-se cu necazurile vieții și cucerindu-și în cursul acestei munci grele virtuți lum-eșii, fidelitate, perseverență, echitate, fermitate cavalească și vrednicie cetățe-nească.⁷

Astfel, divinul din operă nu mai provine din ce e reprezentat, ci de la cel care reprezintă: artistul. Cum subiectul operei nu mai trimite la cre-dință, divinul din operă, care nu mai e specificat, nu-și are sursa în cre-dința artistului, ci în scinteia divină pe care o posedă nu în calitate de creștin, ci ca artist. Și pe calea calvinistă, se deschide o poartă spre divi-nizarea artistului. Lumina supranaturală, într-adevăr, într-un mod neaștep-tat, mai strălucește încă asupra artei desacralizate și hrănește o altă ido-latrie decît cea pe care Calvin voise să o dezrădăcineze, dar care l-ar fi oripilat și mai mult.

Pascal

Începînd cu Calvin, textele care se referă direct la reprezentarea divi-nului devin rare. Mai găsim cîteva în lumea barocului mediteranean. Dar acolo unde se constituie de fapt gîndirea modernă, problema pare să dis-pară. Ea nu mai e tratată. Desigur, ea continuă să acționeze subteran, ca bătrîna cîrțiță care apare din loc în loc. În lumea clasică, ea nu mai con-stituie un centru de gîndire.

Să-l luăm de pildă pe Pascal: „Ce vanitoasă e pictura! Ne cere admirație pentru imaginea lucrurilor ale căror originale nimeni nu le admiră!“⁸ To-posul e clasic: el apare la Platon. Pascal nu crede că natura — și încă și

⁷ *Ibid.*, p.278.

⁸ Pascal, *Cugetări*, trad. de George Iancu Ghidu, Editura științifică, București, 1992, p. 189. Aici Pascal le întoarce spatele lui Aristotel și sfințului Toma, pentru care noi nu admirăm în pictură originalul, ci tocmai asemănarea cu originalul, fie el și urît. Vezi Aristotel, *Poetica*, 1448 b, *Retorica*, 1371 b și Toma d'Aquino, *Summa theologiae*, Ia iiæ, q. 32, art. 8.

mai puțin imitația sa — vorbește despre Dumnezeu: „Acestor persoane care și-au pierdut credința și nu au dragoste de aproapele, care nu văd decît întuneric și confuzie în întreaga natură, cînd vrei să le readuci la credință, nu este destul să le spui să privească cel mai mic dintre lucrurile ce-i înconjoară, în care vor vedea limpede pe Dumnezeu (...)”⁹ A le aduce drept dovadă traiectoria lunii și a planetelor înseamnă a le da motiv să creadă că „dovezile religiei noastre sînt foarte slabe” și „a-i face să li se nască disprețul pentru ea”. Și, contrazicîndu-i în chip ciudat pe psalmist și pe sfîntul Pavel, Pascal afirmă că mărturia existenței lui Dumnezeu nu se află în natură: „(...) niciodată un autor canonic nu s-a servit de natură pentru a dovedi pe Dumnezeu”.¹⁰

Pascal merge mai departe decît Calvin, care este de acord cu Aristotel într-o anumită privință: colaborarea artistului la opera naturii, care din punct de vedere biblic autorizează recreerea și divertismentul ca pe un fel de odihnă sabatică după munca sanctificatoare. Nu există loc pentru odihnă în refuzul pascalian al divertismentului, și nu ne putem imagina că ar putea tolera pe pereții camerei sale frivolitatea unui tablou.¹¹

Dar pentru Pascal, ca și pentru Calvin, imaginea veritabilă a lui Dumnezeu este Cuvîntul, și figura autorizată a Cuvîntului întrupat este un alt cuvînt. Vechiul Testament e plin de „figuri”, care se referă toate la Isus Cristos. Credința și profesiile sînt portretul său anticipat, singurul care poate fi conceput. Este un portret „cifrat” ce nu poate fi citit decît în stare de grație, fiindcă Dumnezeul ascuns nu se arată decît aleșilor săi. Un portret copleșitor și frustrant, deoarece „un portret implică absență și prezență, plăcere și neplăcere”. Legea și sacrificiile atestă Promisiunea, și deci Prezența; ele ascut așteptarea, și deci absența Dumnezeului promis. Care, odată apărut în „realitate”, exclude absența și neplăcerea.¹²

Natura nu vorbește într-o manieră directă despre Dumnezeu. Ea „are perfecțiuni spre a arăta că este imaginea lui Dumnezeu; și scăderi, spre a arăta că nu-i este decît imagine”¹³. Corupția naturii ne îndepărtează de idolatrie, dar pentru Pascal natura „în înalta și deplina sa măreție” ne aduce la Dumnezeu nu prin considerarea formei finite, ci prin ceea ce ea depășește orice teamă și măsură în înfinitatea sa: pămîntul este un punct. Circuitul pe care-l descrie este „un punct foarte mic în raport cu cel pe care-l descriu aștrii ce se învîrtesc pe firmament”. Dar „să treacă atunci

⁹ Pascal, *Cugetări*, ed.cit., p.407.

¹⁰ *Ibid.*, ed.cit., p.333.

¹¹ Potrivit Provinciailor a XI-a, iezuiții le atribuiă „în mod calomnios” călugărițelor de la Port-Royal disprețul față de imagini.

¹² Vezi Pascal, *Cugetări*, ed.cit., pp.357-359.

¹³ *Ibid.*, ed.cit., p.401.

închipuirea dincolo. Va obosi văzînd atîtea lucruri; natura însă nu oboseşte punîndu-i-le în faţă. (...) În zadar ne vom umfla în idei, nu dăm naştere decît la atomi prin comparaţie cu realitatea lucrurilor. (...) În fine, cel mai mare caracter sensibil al atotputerniciei lui Dumnezeu este faptul că închipuirea noastră se pierde în acest gînd¹⁴. Acest text celebru formează o punte între ce e mai vechi şi ce e mai modern. Elementul cel mai vechi: în această urmărire vertiginoasă a lui Dumnezeu în care sufletul se lansează în spaţii infinite, regăsim elanul lui Origene şi al „epectazei” lui Grigore de Nyssa, precum şi al neoplatonismului, la care trimite metafora sferei al cărei centru e pretutindeni, iar circumferinţa nicăieri. Elementul cel mai modern: ne aflăm deja în sublimul kantian.

Slăbiciunea imaginaţiei, afirmă Kant, combinată cu capacitatea gîndirii de a-şi da seama de distanţa dintre „pretenţia la totalitatea absolută, înţeleasă ca o idee reală” şi „facultatea noastră de apreciere a mărimii lucrurilor lumii sensibile”, „trezeşte în noi sentimentul unei facultăţi suprasensibile”¹⁵. Acest sentiment nu se transformă la Pascal în admirarea spiritului uman în sine însuşi, ci în adorarea atotputerniciei lui Dumnezeu. Abisul în care se pierde imaginaţia, slăbiciunea sa în fond, este, într-adevăr, „cel mai mare caracter sensibil al său”.

Dar în imensa punte pe care Pascal o aruncă de la Părinţii greci pînă la sublimul modern, nu e loc pentru imagine. Dimpotrivă, prin imposibilitatea în care se află imaginaţia de a-şi forma o imagine despre Dumnezeu, acesta, printr-o răsturnare tipic pascaliană, devine „sensibil”. Marele vid cosmic e cel pe care îl dezvăluie ştiinţa modernă. Telescopul dă ideea unui infinit mare, microscopul — al unui infinit mic: sint nişte infinituri spaţiale, fără materie interstiţială şi pline de o tăcere înspăimîntătoare.

Cuvîntul „înger” nu apare decît în două cazuri în *Cugetări*, şi atunci nu pentru a vorbi de o fiinţă intermediară, ci pentru a evoca un simplu reper care-l situează pe om undeva între el şi animal, şi cu prilejul unui citat din Montaigne.¹⁶ Calvin atribuia îngerilor un rol mai activ, la care îl obliga biblismul său. Pascal nu s-ar fi atins cîtuşi de puţin de dogmele catolice şi nu s-ar fi ridicat împotriva deciziilor conciliului Niceea II. Dar, savant newtonian în viziunea sa asupra cosmosului, el împinge la limită eliminarea oricărei analogii între figurile lumii naturale şi ideea de Dumnezeu. Mai mult, această idee se potriveşte mai bine cu abisul vidului intersideral şi interatomic.

Oare Dumnezeul ascuns este din acea clipă definitiv pierdut din vedere? Nu, fiindcă îl păstrăm pe Isus Cristos în inimă, acel Isus din istorie,

¹⁴ *Ibid.*, ed.cit., p. 121.

¹⁵ Kant, *Critica facultăţii de judecare*, par.25, trad. rom. Vasile Dem. Zamfirescu şi Alexandru Surdu, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981, p. 114.

¹⁶ „(...) El nu este nici înger, nici animal, ci om” (Pascal, *Cugetări*, ed. cit., p. 200).

pe care imaginația, deși infirmă, e capabilă să-l reprezinte: „Dumnezeul lui Avraam, Dumnezeul lui Isaac, Dumnezeul lui Iacov, nu cel al filozofilor și savanților“. Din cauza căruia, luni, 23 noiembrie 1654, „cam de pe la ora zece și jumătate seara pînă pe la douăsprezece și jumătate noaptea“, Blaise Pascal a fost binecuvîntat nu cu o viziune a lui Cristos, ci poate cu o lumină (o intuiție) asupra lui Dumnezeu, chiar sub forma în care îl vede sau nu îl vede Moise în rugul aprins: „Foc“. Nu e o imagine, ci ceea era numit, în literatura spirituală a timpului: „consolare sensibilă“.

Jansenismul suspectează superstiția în evlavie populară, în *ex-veto-uri*, în pelerinaje; în formele exterioare ale religiei, o carență de viață interioară; în ornamentele bisericii, toate acestea la un loc, și o insultă adusă săracilor și bani prost cheltuiți; în căutarea frumuseții, aplecarea spre lux, o anumită lascivitate a sufletului, o complezență pentru această lume, un refuz al mortificărilor, o frivolitate iezuită. În plus, el este modern, raționalist, deschis spre știință. El e deci dușmanul retoricii, care fardează discursul. El nu-i acordă artei rolul de îndulcire a vieții și de expresie naturală a talentelor pe care Dumnezeu le-a dăruit omului — motiv pentru care a pierdut acea încredere în viața umană plină de har pe care încă o mai avea calvinismul. Iată de ce el străimută în locuințele personale austeritatea pe care Calvin nu o impunea decît templelor.

Desigur, catolicismul exigent al jansenismului îl împiedică să se declare iconoclast. Dar, începînd cu secolul al XVII-lea, el conferă bisericilor franceze acea nuanță de austeritate, de sărăcie, de cenușiu care le distinge între bisericile catolice din Europa și din America. În secolul al XVIII-lea, preoții janseniști le golesc de mobile sistematic. Piosul lor vandalism pregătește vandalismul revoluționar, ai cărui autori proveneau de altminteri adesea din rîndurile lor.

Niciodată iconoclaști în principiu, janseniștii sînt astfel din instinct, temperament și practică. Pictura religioasă pierde din forță. Spiritul iconofil subzistă în pictura profană și triumfă în pictorii care nu se gîndeau la asta: Chardin, Boucher, Fragonard. Iată care e în Franța adevăratul lăstar al artei catolice. Arta noastră profană se alătură uneori artei sacre și o produce: dar se crede atunci obligată să schimbe tonul, să ia un aer serios, un aer de gravitate tristă și posacă. În secolul XX, tradiția jansenistă se recunoaște în mizerabilismul voit al sanctuarelor sau în zgîrierea sălbatică a zidurilor vechi.

Kant

Nu ne vom aștepta de la Kant să legifereze în chestiunea imaginii divine. El nu pune această problemă, și nici nu vedem cum, în spiritul sistemului, el și-ar fi putut-o pune. Dar dacă i-o punem și analizăm din acest

punct de vedere *Critica facultății de judecare*, lucrarea pare traversată de la un capăt la altul de ea, și uneori ajungem chiar să ne întrebăm dacă nu cumva unele pasaje obscure ale textului nu sînt clarificate de această problemă, tot astfel cum unele corpuri obscure devin transparente cînd proiectăm asupra lor o lumină de o lungime de undă diferită.

În lumina naturală, a treia *Critică* se citește în sensul pe care Kant însuși a vrut să i-l dea. Ca să-l facem să capete o altă configurație — deși sînt conștient că e vorba de un artificiu care-l trădează pe Kant —, propun să considerăm judecata de gust ca pe o experiență spirituală. Este oare posibil să extragem din a treia *Critică* o teologie a imaginii? Pînă la un anumit punct, dacă această *Critică* este mai net decît prima și a doua un bilanț al experienței religioase, ca întotdeauna discretă, a lui Kant, filozof și om.

Experiența estetică este o experiență subiectivă. Ea se desfășoară în întregime în spirit, care încearcă „sentimentul de plăcere și neplăcere, care nu desemnează nimic în obiect”¹⁷. Reprezentarea, senzația au puterea de a declanșa în subiect un „sentiment vital”, plăcere sau durere, care nu aduce nimic cunoașterii. Este o experiență dezinteresată, eliberată de dorință. Judecata care unește natura obiectului cu sentimentul intim al plăcerii e „doar contemplativă”. Contemplare mută, care „nu este orientată după concepte” și care nu e o judecată de cunoaștere.¹⁸ Animalele sînt capabile să simtă plăcerea, ele pot să resimtă agreabilul. Ființele celeste raționale rămîn interesate de bine, dar plăcerea le e străină. Cu toate acestea, plăcerea estetică (frumusețea) „nu contează decît pentru oameni, adică pentru ființele animalice dar totuși raționale”¹⁹. Plăcere gratuită, internă, dezinteresată: „(...) pentru a spune că obiectul este frumos și pentru a dovedi că am gust, plec de la ceea ce se petrece în mine datorită reprezentării, nu de la ceea ce constituie dependența mea de existența obiectului.”²⁰ Să transpunem toate acestea într-un context diferit pe care, crescut în pietism, Kant nu îl ignora: e vorba de limbajul fénelonian al dragostei pure. Experiența estetică reprezintă acea *fruitio* dezinteresată și „seacă” pe care Fénelon o recomandă discipolilor săi. „Gustul este întotdeauna încă barbar, scrie Kant, cînd are nevoie ca *atracțiile* și *emoțiile* să participe la producerea satisfacției.”²¹ Iată de ce el nu are încredere în culoare: „Culorile care luminează conturul aparțin atracției; ele pot înviora obiectul în sine pentru senzație, dar nu-l pot face demn de a fi privit și frumos.” Ele pot fi utile ca să atragă atenția doar asupra a ceea ce e formă:

¹⁷ Kant, *Critica facultății de judecare*, par. 1, ed. cit., p. 95.

¹⁸ Vezi *ibid.*, par. 5, ed. cit., p. 102.

¹⁹ *Ibid.*, ed. cit., p. 102.

²⁰ *Ibid.*, par. 2, ed. cit., p. 97.

²¹ *Ibid.*, par. 13, ed. cit., p. 166.

„Desenul este esențialul.“ Tot restul e cadru, artificiu pentru a fixa atenția, ornament, „podoabă“ care dăunează adevăratei frumuseți.

Ca și în prezența unui adevăr al credinței, în prezența frumosului subiectul percepe o evidență pe care o consideră, pe drept cuvânt, că trebuie să fie percepută de toți oamenii, dar fără a putea să o prezinte printr-un discurs demonstrativ. Este ceea ce Kant exprimă prin celebra formulă a „universalului fără concept“. Subiectul, „cînd afirmă că ceva este frumos, el atribuie și celorlalți aceeași plăcere: el nu judecă doar pentru sine, ci pentru oricine“²². Dar, spre deosebire de un adevăr științific, el nu poate impune această evidență celui care nu o simte: „Aprobarea lui intimă nu poate fi obținută nici prin constrîngerea a o sută de păreri care le laudă în mod deosebit.“ În acest domeniu — și la fel se întîmplă și cu existența lui Dumnezeu —, nu există o dovadă empirică, și „o dovadă *a priori* după reguli determinate poate și mai puțin să determine judecata asupra frumuseții“²³. Experiența arată că într-adevăr majoritatea oamenilor cad de acord asupra agreabilului: în marea lor majoritate, le place caviarul și ficatul de gîscă — dar îi putem la fel de bine înțelege dacă nu le place. Aceeași experiență ne arată că ei nu sînt la fel de unanimi cînd e vorba de frumos: or, „Acest specific al universalității judecății estetice, care poate fi întîlnit într-o judecată de gust, este o ciudățenie“²⁴.

Astfel, un credincios consideră că are dreptul să-și împărtășească certitudinea, deși știe că nu are mijloacele să o facă. Autorii „clasici“ se află atunci în situația de martori și apostoli ai Revelației: nu îi imităm, dar îi urmăm. Ei ne indică „modul de a ne comporta“²⁵. Ei ne învață „să ne adăpăm de la aceleași izvoare“. Fără această „educație“ în sensul puternic al cuvîntului, nu părăsim tărîmul barbariei sau indiferenței.

Frumosul este astfel plasat în perspectiva în care e situat Dumnezeu pentru credincios: o evidență, dar despre care nu se poate spune nimic, în afară de faptul că este. El este ceea ce trebuie să fie, dar nu *știm* ce trebuie să fie. Plăcerea legată de frumos „nu mă face să cunosc nimic din obiect“. Ea nu e o proprietate a obiectului. Kant este aici la antipodul explorării lumii prin pictură așa cum o înțelegea *quattrocento*-ul italian. Pentru Da Vinci, frumosul țîșnea din idee, și aceasta era extrasă din lucruri prin arta pictorului. În spiritul icoanei, adevărurile divine sînt cele care, prin mijlocirea imaginii, invadează sufletul celui care se roagă. Experiența este aici mai limitată și mai severă: el află ceva numai din sufletul său, în contact cu frumusețea. „(...) reprezentarea nu se raportează la obiect, ci exclusiv al subiect. Iar plăcerea nu poate exprima nimic altceva

²² *Ibid.*, par. 7, *ed. cit.*, p. 105.

²³ *Ibid.*, par. 33, *ed. cit.*, p. 179.

²⁴ *Ibid.*, par. 8, *ed. cit.*, p. 106.

²⁵ *Ibid.*, par. 32., *ed. cit.*, p. 172.

decît adecvarea obiectului la facultățile de cunoaștere pe care le pune în joc în facultatea de judecare reflexivă. „²⁶ Finalitatea frumosului, faimoasa „finalitate fără scop“, nu e nici cunoaștere (cum credea prima Renaștere), nici bine (care de la Platon încoace echivala cu frumosul), ci ceea ce Kant definește într-o frază de o densitate aproape insuportabilă: „(...) simpla formă a finalității în reprezentarea prin care ne este *dat* un obiect, întrucît sîntem conștienți de ea, nu poate constitui satisfacția pe care o considerăm ca universal comunicabilă fără concept (...)”.²⁷

Kant rupe cu definițiile vechi ale frumosului prin plăcere, util, simetrie sau perfecțiune. Frumosul nu constă în *plăcerea* „culorilor frumoase“, a „ornamentelor variate“. Aceasta e *atracția*, nu *plăcerea* estetică. El nu se află în *util* — care-i permitea lui Socrate să ia apărarea lingurii din lemn de smochin, adaptată la funcția sa („nu riscăm să spargem cu ea cratița”²⁸). El nu e concentrat nici în simetrie, sau în armonia părților. Un perete strîmb, o grădină nîngrijită displac pentru că sînt contrarii scopului lor: asta pentru că ne mai supunem încă presiunii unui concept superfluu.

Judecata de gust e pură, ea „leagă satisfacția de simpla considerare a obiectului, fără a ține seama de vreun uz sau de vreo finalitate“. Kant preferă totuși grădinile englezești sau mobilele baroce, pentru că „această îndepărtare de orice constrîngere a regulii reprezintă tocmai cazul în care gustul își poate arăta cea mai mare perfecțiune în proiectele imaginației”²⁹.

În fine, frumosul nu stă în *perfecțiune*, în acordul obiectului cu *telos*-ul sau cu ideea sa. „Finalitatea obiectivă internă“, observă Kant, pretinde conceptul a ceea ce trebuie să fie lucrul și constatarea acordului diverselor elemente ale acestui lucru cu conceptul său: or, judecata de gust este estetică, deci subiectivă, excluzînd orice concept obiectiv. „Ea nu atrage atenția asupra naturii obiectului, ci doar asupra formei finale în determinarea facultăților de reprezentare care se îndeletnicesc cu el.”³⁰ Sufletul încearcă prin extensia pe care i-o procură judecata de gust (reflexivă) dacă nu voluptate, care nu e în stilul kantian, cel puțin respect admirativ față de sine însuși.

Dar are gustul vreun raport cu *binele*? Există două răspunsuri la această întrebare. Primul e negativ, dacă considerăm că judecata de gust e fără concept, și că conceptul de bine, dacă se combină cu judecata, îi alterează

²⁶ *Ibid.*, Introducere, VII, *ed. cit.*, p. 85.

²⁷ *Ibid.*, par. 11, *ed. cit.*, p. 114.

²⁸ Platon, *Hippias maior*, 290 e. Vezi Jean Lacoste, *L'Idée de beau*, Bordas, Paris, 1986, p. 20.

²⁹ Kant, *Critica facultății de judecare*, „Observație generală la primul capitol al analiticii”, *ed. cit.*, p. 134.

³⁰ *Ibid.*, par. 15, *ed. cit.*, p. 121.

puritatea. Iată de ce Kant distinge frumusețea *liberă* și frumusețea *dependentă*. Cea de a doua presupune conceptul de obiect și perfecțiunea obiectului conform acestui concept. Astfel, frumusețea unei femei sau a unui palat implică un concept care determină ceea ce trebuie să fie obiectul. Acest concept îngrădește imaginația. El ne împiedică, de exemplu, să înfrumusețăm chipul uman „cu tot felul de spirale și de trăsături ușoare, totuși regulate, așa cum procedează neozelandezii cu tatuajul lor”³¹. Dar în legătură cu frumusețea liberă, Kant schițează o teorie a ceea ce am numi în secolul nostru „artă abstractă”. Ființe naturale improbabile, papagali, păsări colibri, păsările paradisului „dețin o frumusețe care nu revine unui obiect determinat potrivit unor concepte relative la scopul său”, și care „place liber”. Tot astfel, „desenele *à la grecque*, ornamentul în formă de frunză de pe ramele tablourilor sau de pe tapetele de hirtie etc. nu au nici o semnificație”. „Ele nu reprezintă nimic, nici un obiect sub un concept determinat, și sînt frumuseți libere.” În fața lor, imaginația astfel eliberată „într-o anumită măsură, se află în joc liber contemplînd figura”³².

Dar mai există, la întrebarea privind raporturile dintre frumos și bine, un răspuns pozitiv. Pentru a-l înțelege, trebuie să schimbăm punctul de vedere și să analizăm raportul frumosului cu Dumnezeu. Mediarea e obținută prin *geniu*, *sublim* și „*simbolul legii morale*”. Spun „mediere”, deși Dumnezeu, care se află la capătul acestei medieri, rămîne fără nume, incognoscibil și doar „postulat”: fără chip.

Geniul este un medium natural în care se depun „regulile” naturii. Aceste reguli sînt niște structuri ascunse, niște secrete ale creației, niște matrice care ne duc cu gîndul la misterioasele „mume” din *Faust II*. Dacă mediumul geniului lipsește, arta e imposibilă. „(...) natura din subiect (prin acordul facultăților sale) este aceea care prescrie reguli artei. Deci arta frumoasă nu este posibilă decît ca produs al geniului.”³³ Geniul nu se învață: el este „o dispoziție înăscută a spiritului”. El e deci întotdeauna original, în comunicarea directă pe care o întreține cu lumea de dincolo de vizibil. El e inconștient și supraconștient: „Geniul însuși nu poate descrie sau indica științific modul în care creează produsul său, ci el ca *natură* prescrie reguli. În consecință, creatorul unui produs datorat geniului său nu știe cum s-au născut în el ideile operei; de asemenea, el nu poate să le inventeze după plac sau conform unui plan și să le comunice altora în prescripții a căror respectare să conducă la produse similare.”³⁴

Ne aflăm aici pe drumul care duce la concepția romantică a geniului, la poezia *sentimentalisch* a lui Schiller, la artistul care locuiește în lumea

³¹ *Ibid.*, par. 16, *ed. cit.*, p. 123.

³² *Ibid.*, *ed. cit.*, p. 122.

³³ *Ibid.*, par. 46, *ed. cit.*, p. 202.

³⁴ *Ibid.*, *ed. cit.*, p. 203.

noumenală a Ideilor pe care o propune Schopenhauer. Dar acest drum vine de dinainte de Kant: starea de geniu corespunde stării mistice descrise de literatura spirituală din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. Starea mistică e dată, ea e produsul unei grații speciale care nu e acordată tuturor, și nici în mod continuu. Misticul cunoaște precaritatea și intermitența exaltării sale, și intervalele de uscăciune, „stările de rigoare”, care le separă. Totuși, revelația mistică, ca și geniul, care poate fi „originală pînă la extravagantă”, trebuie să fie în același timp un „model exemplar” și să servească drept măsură și regulă de apreciere. Dar pentru că nu-i cunoaștem originea, tratatul mistic nu conține formula regulii, și nici a preceptului. „Regula trebuie să fie dedusă din faptul însuși, adică din operă.” Astfel se formează, începînd cu Bérulle, Dna Guyon, Șpener, școli mistice așa cum există școli de pictură, discipolii servindu-se de opera maestrului ca de un „model pentru *imitare*, nu pentru *copiere*”, ideile artistului „trezind idei asemănătoare la discipolul său, atunci cînd natura l-a înzestrat cu o alcătuire sufletească de același tip.”³⁵

Această conjuncție între starea de geniu și starea mistică e recunoscută de tradiția clasică. Inspirația poetului, ca și cea a profetului, a fost dintotdeauna considerată ca divină. Se consideră că Virgiliu reunește cele două inspirații. În tabloul lui Poussin, poetul, care privește spre cer, scrie la dictarea lui Apollo. Totuși, Kant nu ar fi acceptat această relație imediată cu divinul. El ar fi taxat-o drept „fanatism”, care e o „demență”, o stare care „este ridicolă atunci cînd meditează”³⁶.

Geniul își are locul său în producerea frumosului, căruia îi poate de asemenea formula regulile. Dar e clar, deși Kant nu precizează acest lucru, că el are o mai mare afinitate cu sublimul. El e facultatea care face ca sublimul să fie conceput în chip deplin. Frumosul și sublimul sînt două grade ale experienței estetice. Deși țin de două ordini distincte și sînt separate de o diferență de specie, ele nu sînt mai puțin ierarhizate. Frumosul se află în raport cu ideile intelectului, sublimul — cu ideile rațiunii.³⁷ El e mai înalt. Experiența sublimului este o experiență a divinului în limitele religiei kantiene.

Pentru a ne convinge de acest lucru, e suficient să citim — fără să ne facem griji în legătură cu sistemul — descrierea sublimului. Sentimentul sublimului e mai întîi o elevație. Spiritele care au acest sentiment „sînt antrenate pe nesimțite spre sentimentele elevate ale prieteniei, disprețului față de lume, eternității în calmul și tăcerea unei nopți de vară, în vreme ce lumina tremurătoare a stelelor [adaugă Kant într-un rar acces de lirism

³⁵ *Ibid.*, par. 47, *ed. cit.*, p. 204.

³⁶ *Ibid.*, „Observație generală la expunerea judecăților reflexive estetice”; *ed. cit.*, p. 169.

³⁷ *Vezi ibid.*, par. 26, pp. 144-151.

sobru] străpunge umbrele și noaptea, iar luna solitară apare la orizont³⁸. Sublimul se găsește în *apeiron*, în „absența de limite“, cu condiția totuși să-i concepem în plus totalitatea: obiect depășind orice formă, dar totuși inteligibil, cum e Ideea divină. Frumosul „exaltă viața“, sublimul, dimpotrivă, începe prin a o „opri momentan“, ca mai apoi să o facă să izbucnească și mai puternic. El nu generează, ca frumosul, un joc: e mai grav, e „o îndeletnicire serioasă a imaginației“³⁹. El nu suscită o atracție, fiindcă respinge și atrage totodată. Satisfacția pe care o procură e „plăcerea negativă“ a admirației și a respectului.

Definiția sublimului coincide cu un nume divin: „Este ceea ce e mare în mod absolut, este o mărime egală doar cu sine însăși (...) nu avem o altă unitate de măsură pentru obiectul respectiv în afara lui (...).“⁴⁰ Există o suprapunere remarcabilă între sublimul kantian și experiența pascaliană a celor două infinituri. Telescopul pe de o parte, microscopul pe de altă parte „ne propun o materie supraabundentă“. Infinitul mare potrivit simțurilor poate fi coborât pînă la infinitul mic, și reciproc, căci, „nu poate exista nimic atît de mic, care, în comparație cu unități de măsură și mai mici, să nu poată fi extins pentru imaginația noastră pînă la mărimea unei lumi“⁴¹. Pascal: „(...) să treacă atunci închipuirea dincolo. Va obosi, văzînd atîtea lucruri; natura însă nu obosește punîndu-i-le în față (...). În zadar ne vom umfla în idei, nu dăm naștere decît la atomi prin comparație cu realitatea lucrurilor.“ Acest lucru este valabil pentru infinitul mare și, în infinitul mic, Pascal face să se „vadă un abis nou“⁴². Cele două infinituri țin de ceea ce Kant numește în limbajul său „sublimul matematic“. Într-adevăr, nu există un maximum pentru „aprecierea matematică a mărimii“, dar există unul pentru aprecierea estetică: și tocmai această depășire a maximumului și a oricărei măsuri imaginabile e cea care cuprinde ideea de sublim și produce emoția.⁴³ Pascal ar spune că „închipuirea se pierde“.

Dar Kant vorbește despre un alt sublim, pe care-l califică drept „dinamic“. El pornește de la teama pe care natura o poate inspira, prezentînd obiecte redutabile, „stîncile îndrăzneț aplecate“, norii de furtună, tunete, fulgere, vulcani, oceanul nemărginit cuprins de furie etc. Atunci, „forța irezistibilă a naturii ne face să recunoaștem, ca ființe naturale, neputința noastră fizică, dar descoperă în noi facultatea de a ne considera independenți față de ea și o superioritate asupra naturii (...); astfel, umanitatea rămîne neînjosită în persoana noastră, deși omul ar fi învins de acea pu-

³⁸ Kant, *Remarci despre frumos și sublim*.

³⁹ Kant, *Critica facultății de judecare*, par. 23, ed. cit., p. 138.

⁴⁰ *Ibid.*, par. 25, ed. cit., p. 143.

⁴¹ *Ibid.*, ed. cit., p. 143.

⁴² Pascal, *Cugetări*, ed. cit., p. 121.

⁴³ Kant, *Critica facultății de judecare*, par. 26, ed. cit., p. 145.

tere. (...) Așadar, aici natura este numită sublimă doar întrucât înalță imaginația pentru a înfățișa acele cazuri în care sufletul poate simți sublimul propriei meniri, care este superioară naturii.⁴⁴ Cum să nu apropiem acest text de *Cugetări*: „Omul nu este decît o trestie, cea mai slabă din natură; dar este o trestie cugetătoare. (...) Însă în cazul în care Universul l-ar strivi, omul ar fi încă mai nobil decît ceea ce-l ucide, pentru că el știe că moare, iar avantajul pe care Universul îl are asupra sa, acest Univers nu-l cunoaște. Astfel, toată măreția noastră stă în cugetare. De aici trebuie să purcedem, nu de la spațiu și de la durată”⁴⁵.

Totuși, Pascal și Kant se despart în acest punct. Pascal se sperie în fața sublimului celor două infinituri. „Ce înseamnă un om în infinit?” Atunci el recurge la Isus Cristos, ca la un reper care, ca om, se menține ca și el „pe linia de mijloc”, iar ca Dumnezeu îl *situează* exact în măreția și mizeria sa, îl smulge din „disperarea eternă” de a nu-și cunoaște nici principiul, nici sfîrșitul. Kant, dimpotrivă, nu se sperie de aceasta, fiindcă demnitatea gîndirii îi înlătură orice teamă și aduce în ea o satisfacție desăvîrșită care e propriu-zis sublimul. „Prin urmare, sublimul nu se află în vreun obiect al naturii, ci doar în sufletul nostru, întrucît putem deveni conștienți de superioritatea noastră față de natura din noi și, prin aceasta, față de natura exterioară nouă.”⁴⁶ În fața imensității naturii, Pascal îmbrățișează o icoană internă, obscură dar reprezentabilă, distinctă totuși de suflet, cea a lui Cristos. Pentru Kant, icoana fără nici o reprezentare dependentă e sufletul însuși, „rațiunea”, a cărei debordare, a cărei depășire, demonstrează o vocație superioară, „pentru a înfățișa acele cazuri în care sufletul poate simți sublimul propriei meniri, care este superioară naturii”⁴⁷.

Această vocație superioară constă într-o tensiune a spiritului spre „suprasensibil”, spre noumenalul inaccesibil. „Dar infinitul este mare în mod absolut. (...) Ceea ce este esențial, posibilitatea fie și doar de a-l gîndi ca pe un întreg, indică existența unei facultăți a sufletului care depășește orice unitate de măsură a simțurilor.”⁴⁸ Posedăm deci o „facultate suprasensibilă” capabilă cel puțin să „conceapă infinitul fără contradicție”. Astfel, spiritul, bucurîndu-se de propriul său sublim (sublimul netrebuind să fie căutat în afară, ci în spirit), „se simte înălțat în propria sa stimă”.

Dar lucrurile rămîn oare aici, la această limită pe care spiritul știe că nu o poate depăși, pe care se bucură totuși intim că o atinge, pentru că simte că el continuă să tindă dincolo? Imaginația percepe faptul că e

⁴⁴ *Ibid.*, par. 28, *ed. cit.*, p. 156.

⁴⁵ Pascal, *Cugetări*, *ed. cit.*, pp. 135-136.

⁴⁶ Kant, *Critica facultății de judecare*, par. 28, *ed. cit.*, p. 158.

⁴⁷ *Ibid.*, *ed. cit.*, p. 156.

⁴⁸ *Ibid.*, par. 26, *ed. cit.*, p. 148.

depășită, căci ideile rațiunii merg mai departe de ea (de exemplu: „aprecierea matematică” a mărimilor depășește „aprecierea estetică”), și de aici ia naștere o penibilă frustrare compensată printr-un sentiment de plăcere care se hrănește dintr-o consimțire loială la această inadecvare a facultății sensibile față de idei „întrucât năzuința spre ele este pentru noi o lege”⁴⁹. Sentimentul care rezultă de aici poartă atunci un nume — respectul. E un respect imanent spiritului pe care judecata reflexivă îl va fi informat asupra propriei sale funcționări, un respect cu care ochii sensibili și privirea inteligibilă nu au nimic de a face, un respect abstract și obscur.

Asta e cu-adevărat totul? Nu tocmai. Dacă ne menținem părerea că experiența frumosului și a sublimului este o experiență spirituală sau religioasă, vom acorda importanță minusculei fisuri pe care Kant a strecurat-o în zidul orb al respectului. Într-o primă etapă, la începutul *Criticii*, Kant a separat cu grijă frumosul și binele. Primul face obiectul unei satisfacții libere (un fel de joc), în vreme ce o lege a rațiunii ne obligă să-l vrem pe al doilea din pură datorie, în afara oricărei înclinații, oricărei recompense și chiar oricărei intenții privind scopul ce urmează a fi atins. Dar într-o a doua etapă, la sfârșitul *Criticii*, el le pune în legătură una cu cealaltă.⁵⁰ Puntea strîmtă e noțiunea de simbol și de analogie. Trebuie, spune Kant, să ne sprijinim conceptele pe intuiții, conceptele empirice pe exemple, conceptele intelectului pe scheme. Or, în cazul conceptelor „rațiunii”, adică în cazul „ideilor”, intuiția lipsește. Totuși, există pentru acestea din urmă o altă formă de „prezentare”, simbolul: adică o asemenea intuiție încît „procedeul facultății de judecare”, operația gîndirii, să fie analog nu prin conținut, ci prin „forma reflectării” cu conceptul în chestiune.

În acest caz, gîndirea procedează la o dublă operație. În primul rînd, ea „aplică conceptul la obiectul unei intuiții sensibile”, de exemplu imaginea unei ființe însuflețite la un stat monarhic, și imaginea unei mașini la un stat despotic. Apoi, ea „aplică regula reflectiei la un obiect complet diferit, pentru care primul nu e decît un simbol”: căci dacă nu există o asemănare între un stat despotic și o mașină, „există o asemănare între regulile reflectiei asupra celor două lucruri și asupra cauzalității lor”. Astfel, simbolul analogic e „transferul reflectiei asupra unui obiect al intuiției la un cu totul alt concept căruia nu-i poate corespunde niciodată direct o intuiție”.

În acest sens, frumosul e simbolul binelui moral. Abisul dintre frumos și bine nu e umplut. Dar din punctul de vedere al subiectului, experiența frumosului e o propedeutică a binelui. În contact cu el, spiritul dobîndește în mod conștient „o anumită noblețe” care îl ridică deasupra simplei atrac-

⁴⁹ *Ibid.*, par. 27, ed. cit., p. 151.

⁵⁰ Vezi *ibid.*, par. 59. Vezi și J. Lacoste, *L'Idée de beau*, op. cit., pp. 37-40.

ții sensibile, care „îi înalță privirea spre inteligibil“, adaugă Kant într-o formulă deplin platoniciană. Frumosul place ca simbol al binelui moral — și chiar numai în această privință. Ca și el, e dezinteresat și îi dezvăluie subiectului această formă superioară a libertății care e autonomia, puterea de a-și da o lege.

Totuși, e o cale lungă de la simbol la imagine. Deși Kant regăsește o întrebuințare aristoteliană sau tomistă a analogiei, aceasta nu are valoare decît între *simbol* și lucru, și nu ar putea accepta să alunece de la caracterul abstract al metaforei la caracterul concret și palpabil al *imaginii*. „(...) orice cunoaștere omenească a lui Dumnezeu este doar simbolică. Cel care o consideră schematică împreună cu însușirile: rațiune, voință ș.a.m.d., care au o realitate obiectivă doar la ființele lumii acesteia, cade în antropomorfism.“⁵¹ Dacă așa stau lucrurile în cazul atributelor, ce se va întîmpla cu corpul, statuia, chipul și icoana?

Chiar, și mai ales, în experiența sublimului, în care se exacerbează tensiunea spre lumea de dincolo de sensibil, ar fi inutil să depășim „prezentarea“ austeră a legii morale, căci ar însemna să cădem în fanatism și în iluzia de „a vedea ceva dincolo de hotarele sensibilității“⁵². Priveliștea sublimă a boltei înstelate nu ar putea prelinde un alt gen de respect decît cel pe care îl procură sentimentul legii morale: ele trimit una la cealaltă. Cînd percepem cu adevărat ideea de moralitate, „ar fi necesară mai curînd temperarea elanului unei imaginații nelimitate, pentru a nu o lăsa să fie cuprinsă de entuziasm, decît căutarea de sprijin pentru aceste idei în imagini și mijloace puerile, căutare determinată de teama că ele ar fi lipsite de forță“. Sublimul se produce cînd imaginația, transportată dincolo de sensibil, își pierde suporturile, și „se simte nelimitată tocmai datorită depășirii limitelor sale“: întruchipare „abstractă“ a înfîinitului, pur negativă, dar care totuși „extinde sufletul“. Adevăratul sublim alungă imaginea. Iată de ce Kant, trăgînd concluzia iconoclasmului său filozofic, poate scrie: „Nu cred că există pasaj mai sublim, în cartea legilor iudeilor, decît porunca: să nu-ți faci chip cioplit, nici vreo înfățișare a lucrurilor care sînt sus în cer sau jos pe pămînt sau sub pămînt etc. Doar această poruncă poate explica entuziasmul pe care l-a avut poporul iudeu în epoca sa civilizată pentru religia sa, comparîndu-se cu alte popoare sau acea mîndrie pe care o insufla mahomedanismul.“⁵³

Situîndu-l pe Kant în continuarea lui Calvin și Pascal, se pare că distingem mai limpede cîteva din motivele permanente ale iconoclasmului

⁵¹ Kant, *Critica facultății de judecare*, par. 59, *ed. cit.*, p. 247.

⁵² *Ibid.*, „Observație generală la expunerea judecăților reflexive estetice“, *ed. cit.*, p. 169.

⁵³ *Ibid.*, *ed. cit.*, pp. 168-169.

modern. Ele se află la confluența unei mișcări intelectuale, a unui curent „social” și, în fine, a unei atitudini religioase.

Mișcarea intelectuală se confundă cu schimbarea de univers adusă de știința modernă. E suficient să facem aluzie la marea tranziție galileeană care conduce într-un secol, în termenii lui Koyré, „de la lumea închisă la universul infinit”. Lumea închisă este și o lume plină și ierarhizată — lumea „scalară” a lui pseudo-Dionisie și a sfântului Toma. Fiecare element forma o punte între inferior și superior, de la pietricică pînă la Dumnezeu, trecînd prin om și îngeri. Fiecare își avea proprietățile, calitățile, forțele, care își răspundeau analogic, se deosebeau și se asemănau în diferite grade, de la un capăt la altul al lanțului. Fiecare element era elocvent, vorbea de Dumnezeu și reflecta un aspect al gloriei sale. Lucrurile stau altfel cînd lumea e redusă la întindere sau cînd e percepută ca o pulbere de semințe imperceptibile pierdute în vidul unui spațiu infinit și mut. Ultima urmă a divinului este forța organizatoare care ține totul la un loc, adică o gîndire, pe care gîndirea umană a devenit capabilă să o înțeleagă în parte, dobîndind prin calcul matematic sau prin grație o nouă demnitate. Gîndirea descoperă atunci în Dumnezeu o măreție mai abstractă, care descalifică orice reprezentare.

Această muncă de purificare care însoțește disiparea erorilor, a prejudecăților și a superstițiilor cere o îndrăzneală de care nu toți sînt în stare. A renunța la tutela auctorităților, a depăși evidențele simțurilor, a substitui cauzelor legile, a face față infinitului și vidului, a te mulțumi cu certitudinile limitate pe care le oferă știința, a-l concepe pe Dumnezeu la înălțimea la care se află, toate acestea presupun virtuți care sînt cele ale unei elite. Cu alte cuvinte, alături de demnitățile ierarhiei sociale se vor întări demnitățile naturale ale geometrului și savantului, noua elită a Luminilor, a celor care îndrăznesc să știe și se recunosc între ei.

Cît despre curentul religios care corespunde acestei duble mișcări, el își găsește ecouri în istoria creștinismului. Fiindcă ideea creștină a unui cult în spirit și în adevăr s-a mai întîlnit deja, asociată cu un aristocratism social și intelectual. De la Eusebiu și mediile savante ale curții imperiale, ea a avut întotdeauna aversiune față de excesele pietății populare și oroare față de devoțiunile idolatre, care erau totodată dovezi de ignoranță și barbarie.

În toate cazurile (și începînd deja cu Eusebiu), ea este în legătură cu iconoclasmul. Acest lucru apare cu claritate la Calvin, care alungă idolii din templu, nu recunoaște drept imagine decît Cuvîntul imaterial sau speciile euharistice netrassubstanțiate care nu adăpostesc Prezența decît în comunitatea credincioșilor și prin actul de credință. Jansenismul e departe de a contraveni dogmelor Bisericii, și e indignat de acuzațiile că ar disprețui imaginile. Dar elitismul său religios, rigorismul său le comprimă

întrebuințarea, și, chiar dacă nu le disprețuiește, nu le iubește. Pascal le scufundă în focul mistuitor al ascetismului său. Imaginile oferă prea mult simțurilor, adevărata pietate nu mai trece prin ele.

În *Critica facultății de judecare* se dezvăluie cât se poate de clar spiritul religios al lui Kant. Judecata de gust suferă de la un capăt la altul seducția, atracția față de bine, față de suprasensibil, față de Dumnezeu. Aceasta transpare uneori pînă și în vocabularul de care Kant se servește în legătură cu geniul, chiar și în formula atît de platoniciană despre privirea care „se înalță spre inteligibil”. Dar această atracție e respinsă ca o tentație. Căci datorită moralei religioase Kant refuză să se abandoneze acelei *Schwärmeriei*, dezmățului iluminist al reprezentărilor sensibile. Din onestitate, respinge misticismul și frivolitățile sale. Onestitate intelectuală, fiindcă exigențele sistemului îl împiedică să facă o breșă în zidul care înconjoară fenomenul, dar și onestitate religioasă, ale cărei seriozitate, reținere, luciditate îi conferă preț și care se înrudește cu mistica. Mistică negativă, care constă în efortul încăpățînat de a refuza orice valoare vreunei mistici pozitive (sau unitive): „plăcere negativă”⁵⁴; „întruchipare a infinitului care nu ar putea fi niciodată decît negativă, dar care totuși extinde sufletul”⁵⁵. Mergem spre o noapte a imaginilor, căci dacă ziua e frumoasă, remarcă Kant, noaptea e sublimă.⁵⁶

II. HEGEL: NOSTALGIA IMAGINII

Nu se cuvine să tratăm *Estetica* lui Hegel doar ca pe un moment istoric sau ca pe o etapă a gîndirii. Desigur, ea reprezintă aceasta, și Hegel e într-adevăr marele exponent a ceea ce numim „estetica romantică”. Situiînd frumosul în artă și excluzîndu-l din natură, el îl supune unui proces istoric, care e și un proces de dematerializare progresivă (de la greoaia arhitectură, pînă la poezia în întregime spirituală) și de subiectivizare progresivă. Odată subliniate aceste trăsături, și toate celelalte conexe, rezultă că în fața *Esteticii* ne aflăm înaintea unui edificiu care strivește întreg peisajul reflecției asupra artei. Nu văd nici o mare gîndire, de la Platon la Părinții Bisericii și la Kant, care să nu fie reluată, sintetizată, sistematizată, „depășită” și orchestrată în mod suveran. Analizele de detaliu sînt de o minunată bogăție și, chiar dacă sistemul pare forțat și întotdeauna dependent de marele sistem general, nu ne putem împiedica să simțim în fiecare clipă că atingem un adevăr. Se întîmplă oare astfel pentru că nu am ieșit

⁵⁴ *Ibid.*, par. 23, *ed. cit.*, p. 138.

⁵⁵ *Ibid.*, „Observație generală la expunerea judecăților reflexive estetice”, *ed. cit.*, p. 168.

⁵⁶ Vezi Kant, *Observații despre frumos și sublim*.

din umbra sa? Sau pentru că în mod real, ca la Platon și Aristotel, ceva adevărat pare să fi fost văzut o dată pentru totdeauna?

Un lucru rămîne în orice caz ușor de stabilit. În ce privește imaginea lui Dumnezeu, Hegel e singurul, de la disputa iconoclastă încoace, care a pus-o în centru. Între Evul Mediu și zilele noastre, poziția sa în această privință rămîne dominantă și solitară. Asta pentru că într-adevăr arta nu are un alt scop posibil decît să-l reprezinte pe Dumnezeu, oricum l-am numi, sau orice formă ar îmbrăca — Dumnezeu lui Hegel, e adevărat, în devenire și în apoteoză dialectică —, dar care, în istoria sa, recapitulează toate figurile divinului și domină toate reprezentările pe care le înregistrează istoria artei, nu doar trecute, ci și, așa cum vom vedea, viitoare.

Dumnezeu în centru

„Dăm deplina lor semnificație cuvintelor lui Platon: «Trebuie să luăm în considerație nu obiectele specifice, calificate drept frumoase, ci Frumosul».“ Hegel „începe prin Idee“, „frumosul ca atare“ care e „Unu“. Natura exterioară este neînsuflețită și inertă. Artă „a luat naștere din spirit, fiind creată de el“. „În produsele artei spiritul are de-a face numai cu ceea ce este al său.“⁵⁷

Opera de artă e o „înstrăinare a conceptului în direcția sensibilului“. Spiritul se recunoaște ca atare în această înstrăinare și „se înțelege pe sine în al său altceva“. Dar acest concept și acest spirit sînt în continuitate cu divinul. Or, dacă divinul nu vrea să rămînă o abstracțiune și deși are o existență diferită de aparență, „el trebuie să apară“. Epifanie înșelătoare, desigur: arta e într-un anumit sens o iluzie. Dar în acest sens și lumea exterioară e iluzorie (aici Hegel trimite atît la Kant, cît și la Platon), și „trebuie numită într-un sens mai propriu decît arta o simplă aparență și o dură amăgire“⁵⁸.

De astă dată, Platon pare contrazis, fiindcă imitația artistică, în loc să se afle cu două trepte mai jos decît Ideea, se află alături de ea și trimite realitatea exterioară în rîndul al treilea. Dar logica platonismului e menținută: „Arta înlătură aparența și înșelăciunea acestei lumi rele și trecătoare din conținutul valoros și veridic al fenomenelor, dîndu-le acestora o realitate superioară, născută din spirit.“ Artă are „o existență mai adevărată decît realitatea obișnuită“. Noi căutăm în ea, ca și în gîndire, adevărul.⁵⁹

⁵⁷ Hegel, *Prelegeri de estetică, op. cit.*, „Introducere“, I, p. 19.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁹ Vezi *ibid.*, p. 15.

Dar ce e adevărul, dacă nu dezvăluirea divinului însuși? Obiectul nu devine operă de artă „decît ca spiritualitate, decît în măsura în care ea a primit botezul spiritului“, care o face „infinît superioară oricărui produs al naturii“. Natura e de asemenea traversată de divin, dar ca un „mediu exterior“, inferior conștiinței: „Divinul, așa cum se face cunoscut în opera de artă, și-a cîștigat, pentru existența sa, un punct de pătrundere pătrunzător.“⁶⁰ Astfel, destinația artei e comună cu cea a religiei și a filozofiei. „Ca și acestea, ea e un mod de a exprima divinul.“ Este o epifanie sensibilă.⁶¹

Prin asta e o epifanie imperfectă, pentru că o regiune a ideii „nu se mai pretează la expresia sensibilă“: cea care formează conținutul culturii și al religiei. „Spiritul religiei noastre și al culturii noastre raționale apare situat dincolo de treapta pe care arta constituie cel mai înalt mod de a fi conștient de absolut.“ O excepție: momentul grec în care arta și religia coincid. Dar în creștinism „virful extrem scapă total expresiei sensibile“⁶².

După Hegel, arta e deci aproape de icoană: sensibilul se ridică spre divin, și „nu-i este îngăduit să apară în ea decît ca suprafață și aparență a sensibilului“. Astfel, arta „se află la mijloc între sensibilitatea nemijlocită și cugetarea ideală“. Materia asupra căreia se exercită este „sensibil spiritualizat sau spiritualul sensibilizat“⁶³.

Definițiile hegeliene ale artei pot fi diverse, ele sînt echivalente. „A descoperi adevărul“, „a înfățișa simțurilor, simțirii și însuflețirii noastre tot ce are loc în spiritul omenesc“⁶⁴ și a da „reprezentarea sensibilă a frumosului“ constituie un același scop. Artă nu e un mijloc în raport cu un scop: scopul și mijlocul se confundă în ea. În acest sens, Hegel ar putea permite tentația greșelii iconolatre, care face din imagine o emanație directă a modelului său divin (arta e o „emanație a ideii absolute“), dacă nu ar menține ferm separația: „Arta trebuie să îmbine aceste două laturi în liberă și conciliată libertate: ideea și plămuierea ei sensibilă.“ Iată de ce arta nu poate fi abstractă, ci sensibilă și concretă, nu doar prin opoziție cu inteligibilul, ci „prin opoziție cu abstractul și cu simplitatea în sine“. Cînd spunem despre Dumnezeu doar că este unul, sau că e ființa supremă, nu enunțăm decît o abstracțiune moartă și care nu va oferi artei nici un conținut. „Acesta e motivul pentru care evreii și turcii nu au putut, cum au făcut creștinii, să-și înfățișeze în chip pozitiv pe Dumnezeul lor — care nici măcar nu e simplă abstracție a intelectului — în artă.“⁶⁵

⁶⁰ *Ibid.*, Introducere, III, 1, c, p. 36.

⁶¹ Vezi *ibid.*, Introducere, I, p. 13.

⁶² *Ibid.*, p. 16.

⁶³ *Ibid.*, Introducere, III, 2, d, p. 45.

⁶⁴ *Ibid.*, Introducere, III, 3, b, p. 52.

⁶⁵ *Ibid.*, Introducere, Diviziune, p. 77.

Ideea, spiritul, sufletul, absolutul, divinul, frumosul, adevărul: tot atâtea realități comunicante. Ele formează o lume, ale cărei reflex și realizare sensibilă este lumea artei. Lume diversificată în arte particulare, dar al cărei centru — adică Dumnezeu — îl constituie spiritul absolut. „Plăsmuită artistic pentru intuiție și sentiment, această regiune a adevărului divin constituie centrul întregii lumi a artei, întrucât ea este forma divină, liberă, independentă, care și-a însușit pe deplin exteriorul formei și al materialului, îmbrăcînd acest exterior numai ca manifestare a sa însăși.“ Da, afirmă solemn Hegel, „Dumnezeu, idealul e cel care constituie centrul“. Nu există frumos sau artă veritabilă care să nu se distingă printr-o adevărată a sensibilului la adevărul divin. Și cînd ea nu mai e posibilă, cum se întîmplă astăzi, nu mai există artă.⁶⁶

Imaginea divinului

Cînd artistul încearcă să-l reprezinte pe Dumnezeu, el extrage din sine, prin sciziune și abstracțiune a unei părți din activitatea sa spirituală, o imagine care, ieșită din spirit, va fi tocmai din acest motiv o imagine divină. Prima operă de artă, imaginea plastică a zeului, e „abstractă“. „Primul mod în care spiritul artistic îndepărtează cel mai mult figura sa de conștiința sa activă este modul nemijlocit în care figura este *prezentă* ca lucru în genere.“⁶⁷

Din clipa în care spiritul se obiectivează în operă, apare divinul. Dar transformarea istorică a imaginilor — istoria artei — nu se separă de transformarea divinului însuși — istoria divinului, odisee a spiritului. Hegel repartizează această dublă istorie în trei momente, „simbolic“, „clasic“, „romantic“. La început este „reprezentarea *absolutului*, a lui Dumnezeu însuși, ca atare, în independența sa absolută, care nu s-a dezvoltat încă în mișcare și diferență (...), ci e închis în sine, într-un repaos și un calm divine, pline de măreție“. Apoi vine rîndul „lunii exterioare care trebuie să fie modelată într-o manieră conformă cu absolutul“, natura fizică propriu-zisă, în veșmîntul formelor sale exterioare, capabilă să exprime spiritualul într-un mod aluziv, „ca teatrul său modelat într-un lucru frumos“. În fine, vine momentul „interiorității subiective“, al „sufletului uman“ ca element în care se află și se manifestă absolutul. Acestora le corespunde un sistem de arte particulare: mai întîi ni se oferă arhitectura, apoi sculptura. Aceasta face vizibilă „aparența corporală immanentă a spiritului“. Ea folosește ca element materia greoaie, în cele trei dimensiuni ale sale. În

⁶⁶ Vezi *ibid.*, p. 89.

⁶⁷ Hegel, *Fenomenologia spiritului*, VII, B, a, trad. de Virgil Bogdan, Editura Academiei, București, 1965, p. 397.

al treilea rînd vin artele care reprezintă sufletul „în concentrarea sa interioară și subiectivă”. Pictura începe această serie, care abandonează dimensiunea profunzimii și se reduce la suprafață, în scopul de a oferi privirilor o aparență vizibilă „interioară”, și care extrage din sine lumina, „claritatea și obscuritatea”. Apoi, în aceeași sferă, apare muzica, al cărei „element propriu este interiorul ca atare, sentimentul pentru sine lipsit de formă”. În ultimul rînd culminează arta care se exprimă prin cuvînt, poezia în general, „arta adevărată, absolută a spiritului și a exteriorizării lui ca spirit”, cea mai bogată, dar cea mai puțin sensibilă dintre toate artele, umplută de gîndire, determinată, pătrunsă de idee.⁶⁸

Rezultă că imaginea plastică a lui Dumnezeu apare în trei stări principale: informă, uneori monstruoasă, în arhitectura și sculptura simbolice; perfect formată și antropomorfă în sculptura greacă; interiorizată și spiritualizată în pictura „romantică”, adică creștină.

Simbolul este un semn în care raportul cu semnificatul e deja cuprins într-o anumită măsură în semnificant. Leul e un simbol natural al mărimumiei, vulpea — al vicleniei, triumhiul — al lui Dumnezeu, „cînd sînt supuse numărării determinațiile concepute în Dumnezeu de către religie”. Dar simbolul nu trebuie să reprezinte perfect elementul simbolizat: într-adevăr, el cuprinde o mulțime de alte proprietăți care nu au nimic comun cu ideea — leul nu e doar puternic, nici vulpea vicleană, și toate atributele lui Dumnezeu nu pot fi exprimate printr-un număr. Există o distanță liberă între lucru și simbolul său: mai multe simboluri posibile pentru fiecare lucru, mai multe lucruri posibile pentru fiecare simbol. Nici ideea (lucrul), nici forma (simbolul sensibil) nu sînt numite în mod expres, și raportul dintre ele nu este în mod expres definit. Dacă ele sînt astfel, nu mai avem de a face cu un simbol: obiectul sensibil devine o imagine, iar raportul cu elementul reprezentat ține de „comparație”. Cei doi termeni, ideea și imaginea, prezenți, dar net separați, se pretează la o judecată de asemănare.⁶⁹

Această separare și această prezență simultane în spirit pretind o dezvoltare spirituală care-i lipsește artei simbolice. Aceasta e fundamental echivocă. În cercul inițiaților, ambiguitatea simbolului tinde să se estompeze, pentru că asocierea celor doi termeni devine o obișnuință sau o convenție. În afara acestui cerc, spectatorul, în fața reprezentării sensibile imediate, nu știe la început ce idei să-i asocieze. În fața unui triumhi, trebuie să fii creștin, și încă dintr-o anumită epocă, pentru a-i asocia ideea de Dumnezeu. Orice figură simbolică se prezintă deci ca o problemă. Ea ne invită să o depășim, ne obligă să-i căutăm în mod obscur sensul. Ea ne pune în situația în care se găsește spectatorul în fața operei de artă

⁶⁸ Hegel, *Prelegeri de estetică*, ed. cit., vol. II, Introducere, Diviziune, p. 20.

⁶⁹ Vezi *ibid.*, vol. I, „Forma simbolică a artei”, Introducere, pp. 313-315.

contemporane, sau mai curînd aceasta, așa cum vom vedea, îl pune în situația omului primitiv aflat în fața unui zeu necunoscut a cărui mitologie o ignoră.⁷⁰

Arta simbolică prezintă deci o discrepanță între fond — încă vag și nedeterminat — și formă, care nu îi este omogenă. Simbolul nu poate merge „pînă la conceperea ideii în sine, independentă de orice formă exterioară”. El se servește deci de forme concrete, luate din natură, apoi „le extinde sensul”, pînă la a lăsa să se întrevadă niște „idei profunde”. Or, acestea sînt idei religioase: „Prin latura sa obiectivă, arta se află în relație intimă cu religia. Primele opere de artă sînt niște reprezentări mitologice. În religie, absolutul în general e cel care se oferă conștiinței, oricît de abstracte și de sărace ar fi determinările sale.” Formele umane naturale, în deformarea lor, sînt incapabile să manifeste principiul divin ca prezent și vizibil. Ele trebuie să se mulțumească să facă aluzie la acesta. Osiris e soarele, dar e și om, și încă judecătorul morților, ceea ce îl desprinde de natură și îl conduce spre o dezvoltare în care el devine simbolul vieții cosmice. Sfînxul egiptean, corp de animal cu cap de om — ca și cum spiritul uman ar lupta să iasă din forma stupidă a animalului, fără a reuși să-și surprindă propria imagine perfectă —, sfînxul e un „simbol al însuși simbolicului”. El devine o *enigmă*, cea pe care o descifrează mitul grec și Oedip: enigma omului. Imaginația hindusă oscilează între un idealism exasperat, în care gîndirea nu se unește cu divinitatea decît prăbușindu-se în gol, și un senzualism dezlănțuit, în care forța generatoare (organul sexual), considerată ca o activitate divină, „e reprodusă într-o mulțime de reprezentări, într-o manieră complet fizică”. Pentru a rezolva contradicția dintre forma materială și ideea generală abstractă, arta simbolică optează pentru lipsa de măsură. „Diferitele figuri, pentru a putea atinge generalitatea ca figuri sensibile, sînt deformate, devenind colosale și grotești.”⁷¹

Simbolicul e una din cele trei etape din viața artei (sau a absolutului), dar există trei etape în simbolic. În prima, lupta dintre fondul ideal și forma inadecvată nu e percepută: nu e observată decît identitatea lor, „ne-separată și-n această conexiune contradictorie unitate misterioasă în gestație a conținutului artistic și a expresiei lui simbolice”. Etapa finală începe cînd progresul spiritului pune capăt confuziei: „(...) simbolizarea devine (...) separare conștientă a semnificației pentru sine însăși clară de imaginea ei sensibilă ce-i este înrudită.” Atunci intervine comparația, și simbolicul inconștient sau „nereflectat” își încheie ciclul și devine simbolic „reflectat”: manifestarea sa, spune Hegel, e „coborîta explicit la nivelul unei simple imagini”⁷².

⁷⁰ Vezi *ibid.*, pp. 319-320.

⁷¹ *Ibid.*, „Forma simbolică a artei”, cap. I, B, 2, b, p. 346.

⁷² *Ibid.*, „Forma simbolică a artei”, Diviziune, p. 326.

Dar între cele două se situează o etapă intermediară, cea a *sublimului*. E un moment de uluire. Reprezentarea — opera — apare ca un obiect exterior ființei universale, spiritului care are conștiința de sine și se știe pur neant față de el, fără vreun alt scop decât să îl exprime și să îl servească. Opera „trebuie s-o afirme ca pe ceea ce e în sine însuși defectuos și de suprimat, cu toate că pentru exprimarea sa semnificația nu dispune de altceva decât tocmai de acest ce exterior față de ea și lipsit de valoare”. Din acest contrast se naște uimirea admirativă, „strălucirea acestui caracter sublim” care precedă „comparația” propriu-zisă cerută de imagine. Înainte ca imaginea să se poată forma, suportul simbolului e parcă distrus de revelația globală și tulburătoare a absolutului inaccesibil. Abia mai târziu, când sublimul simbolului se va fi domolit în oarecare măsură, arta va putea să facă o alegere între obiectele lumii sensibile și să le distingă „pe cele înrudite cu semnificația” (de acum încolo clară și parcă îmblinzită), „a cărei imagine trebuie s-o furnizeze ele”⁷³.

În momentul sublim al simbolismului, spiritul surprinde extatic „unitatea substanțială în sine care, fiind ea însăși gând pur, nu există decât pentru gândul pur”. În această bruscă și copleșitoare intuiție a Unului, orice ancorare într-o reprezentare luată din lumea exterioară devine derizorie. Simbolul nu mai funcționează, și simbolicul propriu-zis dispare.⁷⁴

Într-adevăr, fie că principiul suprem întrevăzut se dezvăluie și se manifestă în toate ființele — atunci, el păstrează cu ele un raport pozitiv. Fie că principiul se înalță atât de sus deasupra existențelor individuale încât ele nu mai sînt decât neant în fața sa — atunci, raportul devine negativ. Primul caz este cel al panteismului, al doilea — al monoteismului.

Sublimul nu e altceva decât distrugerea manifestării sensibile de către ființa pe care ea o reprezintă, astfel încît „expunerea conținutului se dovedește a fi în același timp suprimare a expunerii”⁷⁵.

Hegel, ca și Kant, afirmă deci incompatibilitatea dintre sublim și imagine. Dar el historicizează sublimul și îi stabilește condițiile de apariție. Așa cum a remarcat Marc Sherringham, el repartizează cele două forme ale sublimului kantian în două momente ale istoriei. „Sublimul matematic”, încremenirea în fața „marelui” absolut — și afazia care e consecința acesteia —, e plasat în momentul simbolicului. „Sublimul dinamic”, surprinderea internă de către conștiință a propriei sale măreții în fața aceluiași „mare”, e plasat în timpul artei romantice, adică creștine. Sublimul apare într-un moment precis al dezvoltării conștiinței (și deci al artei), ca urmare a apariției Totului, Perfectului încă abstract. În modul pozitiv al panteis-

⁷³ *Ibid.*, pp. 326-327.

⁷⁴ Vezi *ibid.*, „Forma simbolică a artei”, cap. II, Introducere, p. 371.

⁷⁵ *Ibid.*, „Forma simbolică a artei”, cap. II, Introducere, p. 371.

mului pur, „nu există artă plastică pentru reprezentarea Totului“. Și încă și mai puțin în modul negativ al monoteismului evreu.⁷⁶

Într-adevăr, pentru prima oară, Dumnezeu apare „ca spirit, ca ființă invizibilă, în opoziție cu lumea și natura sa“. În fața lui Dumnezeu, creatura finită nu are o existență stabilă, ea e perisabilă, neputincioasă, nedreaptă, oarbă, cvasineant. Aici se precizează distincția dintre frumos și sublim. În frumos, „interiorul interpătrunde realitatea exterioară al cărei interior el este în așa fel încît ambele laturi apar adecvate una celeilalte și, din această cauză, ele se înfățișează întrepătrunzându-se mutual. În sublim, din contră, existența exterioară în care substanța este înfățișată intuiției este coborîtă în fața substanței (...)“ Orice artă simbolică e sacră, fiindcă ea năzuiește să-l reprezinte pe Dumnezeu, dar cînd atinge sublimul devine arta sacră prin excelență, pentru că îl celebrează mai pur, e drept, cu prețul dispariției sale ca artă plastică, fiindcă „e imposibil să se deseneze o imagine mulțumitoare despre Dumnezeu“. Mai rămîne atunci poezia, cuvîntul sacru. Nu degeaba a dat Longin ca exemplu perfect al sublimului cuvîntul biblic „Să fie lumină!“, iar gloria divină, opusă neantului oricărui lucru, formează fondul Psalmilor, „exemple clasice de sublim autentic“⁷⁷.

Dar în acest punct, simbolismul intră în criză și decade. Cînd devine „conștient“ și „reflectat“, raportul dintre cei doi termeni (idee și formă), în loc să se impună ca decurgînd din natura lucrurilor, devine „o conexare mai mult sau mai puțin întîmplătoare, aparținînd subiectivității poetului, cufundării spiritului lui într-o existență exterioară, capriciului său, și în general invenției sale“. Gravitatea simbolicului, care ținea de forța „obiectivă“ a raportului dintre termeni, slăbește cînd acest raport devine manipulabil și obiectul unui joc al spiritului. „Cădem în finit“. În locul *divinului*, reprezentabil doar prin aluzie sau complet nereprezentabil, apare *zeul*, care e una cu reprezentarea sa.⁷⁸

Imaginea zeului

„În arta simbolică, (...) spiritul nu-și era limpede lui însuși și, din această cauză, realitatea sa exterioară nu se înfățișa ca una ce-i era proprie, afirmată în sine și pentru sine, în el și prin el.“ Dar vine un moment cînd raportul dintre semnificație și formă își află echilibrul „clasic“. Forma semnifică prin ea însăși spiritul, pentru că ea e forma *umană*, „căci singur exteriorul omului este capabil să reveleze spiritualul în chip sensibil“. Corpul uman perfect, animat și spiritualizat de spirit, formează im-

⁷⁶ Vezi *ibid.*, „Forma simbolică a artei“, cap. II, Introducere, pp. 372-374.

⁷⁷ *Ibid.*, „Forma simbolică a artei“, cap. II, B, c, p. 383.

⁷⁸ Vezi *ibid.*, „Forma simbolică a artei“, cap. III, Introducere, p. 387.

preună cu el o unitate. Prin el, „spiritul s-a sesizat pe sine ca spirit“ și „este ca atare ceva încheiat și limpede“⁷⁹.

Idealizarea corpului, care culminează cu profilul grec, „imagine a fericitei și ușoarei fuziuni“, cu o „frumoasă armonie“ între partea superioară și partea inferioară a chipului, ține de frumusețea absolută, „pentru că expresia spiritului împinge cu totul pe al doilea plan ceea ce este pur natural“. Corpul uman perfect este forma în sfârșit găsită și imaginea adecvată a zeului. Fiindcă sarcina sculpturii clasice e „să ridice imaginea calmă și lipsită de conflicte a zeului în izolarea lui fericită (...) într-o durată calmă și egală“⁸⁰.

Sculptorul trebuie să prezinte un zeu impasibil, un chip care să nu fie marcat „de particularitatea inconsistentă a înclinațiilor și capriciilor“ subiective — dar care nu e totuși impersonal, căci spiritul, oricât de obiectiv ar fi, „nu există decît ca subiect“. „Această existență a spiritului neparticularizată, inalterabilă, e ceea ce numim divin“, și sculptorul trebuie „să reprezinte divinul în sine, în calmul său înfinit și în sublimul său, atemporal, imobil, fără o personalitate complet subiectivă, fără dezacord între acțiune și situație“. E vorba de niște indivizi, totuși, dar întregi, perfecți în sine, în repaus, eliberați de orice influență străină, într-o lumină eternă. Zeul în formă umană, spre deosebire de oameni, e concentrat în el însuși, ridicat deasupra existenței finite, etern fericit, calm și tînăr. Statuia greacă folosește forma umană: în opoziție cu reprezentările simbolice, care nu făceau decît aluzie la aceasta, ea reprezintă „existența *reală* a spiritului“. Dar nu a spiritului în acțiune: ea se ferește să intre în subiectivitate și în conflict. Iată de ce, lăsînd să se vadă spiritul absorbit în forma corporală destinată să-l exprime „în toată figura“, ea evită „punctul manifest al subiectivității, expresia concentrată a sufletului ca suflet, privirea ochiului“⁸¹.

Sculptura greacă e mai întîi un act religios. Ea produce neîncetat noi imagini, pentru că „această creație și invenție artistică este ea însăși o activitate religioasă creatoare de mulțumire, iar pentru popor intuirea unor astfel de opere nu este o simplă contemplare, ci aparține ea însăși religiei și vieții“⁸².

În Grecia, și numai în Grecia, arta a găsit acordul perfect cu elementul religios; mai precis, imaginea divină și-a găsit singura realizare satisfăcătoare în același timp din punct de vedere teologic și din punct de vedere artistic, ca imagine exactă a zeului și ca operă frumoasă. Arta greacă e situată la egală distanță între vechiul Orient, în care individul e nimicit în

⁷⁹ *Ibid.*, „Forma clasică a artei“, Introducere, I, pp. 441-443.

⁸⁰ *Ibid.*, vol. II, „Sculptura“, cap. II, 2, b, p. 135.

⁸¹ *Ibid.*, vol. II, „Sculptura“, Introducere, p. 100.

⁸² *Ibid.*, vol. II, „Sculptura“, cap. II, 3, c, p. 158.

fața „substanței universale“, și Occidentul modern, în care „omul se concentrează în el însuși, se separă de tot“ și aspiră să se retragă într-un regat pur spiritual. Această fericită poziție de mijloc marchează ceasul propice în care frumusețea „își instaurează domnia senină“. A fost un moment foarte scurt, dar desăvârșit: „Arta a atins punctul culminant al frumuseții sub forma individualității plastice.“ Pentru scurt timp, absolutul s-a manifestat oamenilor sub forma frumosului, arta și religia nemaifiind decât una, căci „religia greacă e însăși religia artei“. În vreme ce mai târziu, în creștinism, arta (romantică) nu-și poate îndeplini sarcina, fiind obligată să exprime „o formă de conștiință superioară celei pe care este în stare să o dea arta“⁸³.

Această artă perfectă e o artă a frumosului, și nu a sublimului. Zeul grec beneficiază de o „individualitate spirituală și totodată imuabilă și substanțială“. El reprezintă spiritul sub forma umană calmă și senină, „singura potrivită spiritului“. El e deci frumos, și nu sublim; căci ființa universală și abstractă, care neagă particularul, „și prin urmare orice *întrupare*“, e singura care oferă spectacolul sublimului. Statuia zeului grec e imaginea însăși, icoana perfectă a „zeului nemuritor care și-ar face apariția printre oamenii muritori“⁸⁴.

Dar acest miraculos timp suspendat nu poate dura indefinit. Arta clasică greacă conține germeii propriei sale morți. O melancolie, un suflu de tristețe se combină cu măreția calmă a imaginii zeului. Senin, el nu se poate abandona bucuriei, plăcerii, mulțumirii interioare, care constituie privilegiul existențelor finite. Pacea devine răceală, indiferență față de ce e muritor, suferind. Individuat, zeul nu e încă pe deplin o persoană, el nu poate pe termen lung să fie fără contradicție fericit și să aibă un corp. Pluralitatea zeilor, a relațiilor în care ei se angajează unii față de ceilalți contrazice plenitudinea divină și le compromite măreția, demnitatea și, în cele din urmă, frumusețea. Tristețea tăcută, răceala, lipsa de viață a imaginii zeilor sînt semnul că un destin planează asupra lor; „că ceva mai înalt decît ei îi apasă, și că toate aceste individualități trebuie să facă loc unei unități generale care le va absorbi pe toate“. Or, acest destin le este impenetrabil, și ei nu pot decît să i se abandoneze. Printr-o dezordine inerentă laturii particulare și individuale a naturii lor, ei se lasă antrenați în accidente exterioare ale vieții umane, în imperfecțiunile antropomorfismului, în stările contrare ideii de Dumnezeu și plenitudinii sale divine.⁸⁵

Puțin cîte puțin, panteonul clasic se denaturează, se deformează sau, și mai rău, devine artificial și vid. Credința în frumusețea încarnată se risipește cu atît mai complet cu cît religia frumosului nu e capabilă să satis-

⁸³ *Ibid.*, „Forma clasică a artei“, Introducere, 2, p. 446.

⁸⁴ *Ibid.*, „Forma clasică a artei“, cap. II, 1, b, p. 493.

⁸⁵ Vezi *ibid.*, pp. 494-496.

facă sufletul uman în întregime. Oricît ar fi de concret, zeul rămîne încă abstract pentru suflet, pentru că acesta nu găsește în el nimic care să corespundă experienței sale în materie de nefericire, de suferință, care totuși nu îl privează, ci dimpotrivă, de demnitatea sa. Puțin cîte puțin, sufletul bănuiește, în spatele frumosului chip impasibil al zeului, golul idolului. Arta clasică se dizolvă, și adunarea zeilor se dispersează pentru totdeauna.

Imaginea lui Dumnezeu

În ceea ce privește principiul reprezentării Dumnezeului creștin, care e totuși Dumnezeu pe care îl ratifică filozofia, Hegel se arată de o ortodoxie riguroasă: ceea ce face posibilă imaginea plastică a lui Dumnezeu e întruparea. Cînd coboară pînă la detalii și la istoria acestei reprezentări, el e tributار gustului epocii. El e romantic, și are o viziune despre Evul Mediu centrată pe patosul acelei *devotio moderna* din secolele al XIV-lea și al XV-lea, pe goticul țărilor nordice, colorat în plus de sentimentalismul luteran.

Spiritul absolut „se conciliază cu sine” cînd Dumnezeu apare pe pămînt. Realitatea absolută se unește cu individualitatea umană și subiectivă. „Dumnezeu e un om printre oameni, și e un om real.” Cînd Dumnezeu devine trup, scopul gîndirii divine, care e omul, și destinul omului, care e unirea cu Dumnezeu, se realizează. Nu mai e vorba de un ideal abstract, de un scop, ci de un fapt: un om real și viu. În modelul lui Cristos, „fiecare individ trebuie să găsească imaginea unirii sale cu Dumnezeu, care nu mai e doar posibilă, ci reală”. Hegel pare aici mult mai ortodox decît Kant, pentru care Cristos nu e Dumnezeul devenit om, ci stăpînul, idealul unui om divin a cărui voință e călăuzită numai de respectul față de lege. Dacă există heterodoxie, ea se află altundeva, în spiritul sistemului, dar nu într-o asemenea declarație la care Teodor Studitul nu ar avea ceva de adăugat. Într-adevăr, „concilierea” celor două naturi rezidă în persoană, și acest lucru permite o reprezentare individuală a divinului. A unui divin corporal.⁸⁶

Ceea ce reprezintă „arta romantică”, e istoria unui om care suferă și moare, „dar care, pe de altă parte, prin chiar suferințele morții, triumfă asupra morții, reînvie ca zeu glorificat, ca spiritul real care a îmbrăcat, e drept, forma existenței individuale, dar nu e cu adevărat zeu ca spirit, decît în Biserica sa”. Acestea se pot citi în bună credință luterană — dar și ca înălțare finală a divinului în comunitate, ceea ce deschide o cale spre ateo-

⁸⁶ Vezi *ibid.*, „Forma romantică a artei”, cap. I, 1, început, p. 543.

logiile ulterioare, spre moartea lui Dumnezeu și Înviere ca fapt simbolic și subiectiv.

Aceeași ambiguitate apare în raportul acestei arte cu credința. Căci dacă istoria lui Cristos constituie subiectul artei romantice, arta e secundară și separabilă de credință, care se află în adîncul sufletului. „Dacă ceea ce are importanță este conștiința adevărului, atunci frumusețea fenomenului și reprezentarea lui devine ceva secundar și mai indiferent.“ Adevărul e independent de artă: Hegel se îndepărtează astfel de iconofilia de tip oriental — pentru care icoana e o epifanie simultană a adevărului și a frumuseții — și s-ar potrivi mai bine cu programul moderat al Bisericii latine (și luterane), care atribuie artei un rol pedagogic, ilustrativ, care stimulează memoria și pietatea.⁸⁷

Dacă arta greacă se confundă cu religia greacă, arta creștină nu e religia creștină. Totuși, după Hegel, ea are nevoie de artă. Creștină, aceasta împinge antropomorfismul pe o treaptă mai înaltă decît arta greacă, și într-un mod mai legitim, fiindcă întruparea e reală și nu mai are nimic abstract sau ideal, ca în cazul statuii zeului. E reprezentată o persoană, și nu ideea unei naturi divine: „(...) divinul trebuie să fie reprezentat în individualitatea sa inseparabilă de condițiile inerente ale vieții terestre și de caracterul finit [«circumscriș», ar fi spus Bizanțul] al manifestării.“ Artă oferă spectacolul „unei forme particulare și reale; ea reproduce, într-un tablou, trăsăturile exterioare ale vieții lui Cristos, circumstanțele care i-au însoțit viața“. Astfel, numai datorită artei, efemera manifestare reală a lui Dumnezeu „se repetă cu o durată mereu nouă“⁸⁸.

Artă creștină, vrînd să reprezinte trăsăturile unui anumit om, se află invadată de toate accidentele și de toate particularitățile lumii exterioare, de care frumusețea artei clasice se eliberase. Chipul lui Cristos nu poate fi un „frumos ideal“, pentru că el trebuie să exprime o personalitate subiectivă și individuală. În cel mai bun caz, el ține „calea de mijloc“ între specificul natural și frumusețea ideală. Într-o anume măsură, forma exterioară e indiferentă. Problema e de a exprima, prin intermediul unor materiale banale, profunzimea, de a insufla figurilor o viață spirituală și de a ajunge „să conferim caracterul intuitiv și comprehensibilitatea a ceea ce este cu totul spiritual“⁸⁹.

Punctul culminant al vieții lui Dumnezeu sînt Patimile, „în care el încețază să fie acest om determinat“. Cristos biciuit, cu cununa de spini, pironit pe cruce, figurile hidoase ale dușmanilor săi îndepărtează orice idee de frumos în sens grec: „Urîtul apare ca moment necesar.“ Dar urîtul e

⁸⁷ Vezi *ibid.*, „Forma simbolică a artei“, cap. I, A, 1, pp. 333-334.

⁸⁸ *Ibid.*, „Forma romantică a artei“, cap. I, 1, b, p. 545.

⁸⁹ *Ibid.*, „Forma romantică a artei“, cap. I, 1, c, p. 546.

transfigurat de sfințenia care înconjoară această scenă, prin „nemărginirea durerii și, ca moment etern al spiritului, răbdarea resemnată și calmul divin”⁹⁰.

Este dificil pentru artist să facă să se vadă „fuziunea” dintre divin și uman în moarte. Învierea constituie, ne asigură în mod bizar Hegel, un subiect mai favorabil, deși pe drept cuvânt iconografia orientală refuză să o reprezinte. Fără îndoială că, din cauza gravității metafizice a icoanei, un asemenea eveniment e propriu-zis nereprezentabil, fiindcă ne apropiem prea periculos de *invisibilia* lui Dumnezeu. Dar această gravitate nefiind în artă, după Hegel, ci în credința interioară sau în gândirea conceptuală, artistul are dreptul să sugereze, cu toate mijloacele sale tehnice și cu toată ingeniozitatea sa, „idealitatea” unei asemenea scene.⁹¹

Arta creștină vrea să dea spiritului o existență spirituală care să nu fie doar „gînd pur”, ci accesibilă percepției sensibile. Ea trebuie să găsească mijlocul de a exprima prin formă interioritatea spiritului, singura care „corespunde conceptului spiritului liber” și anume *iubirea*, „reîntoarcerea împăcată la sine însuși din al său altceva”. Absolutul e dragoste: spiritul nu e satisfăcut decît „cînd numai în alt spirit este cunoaștere și voință de sine ca absolut”⁹².

Dumnezeu e dragoste. Cristos e Dumnezeu întrupat. Dar dragostea lui Cristos are două obiecte, Dumnezeu și umanitatea de răscumpărat. Astfel, consideră Hegel, Isus reprezintă dragostea în universalitatea sa, întrupează însăși ideea de dragoste, dar nu poate reprezenta „fuziunea unui subiect cu un alt subiect”. Iată de ce exponenta cea mai accesibilă a acestei iubiri divine este Maria. Aici se situează o efuziune de o trandree total luterană față de maternitatea Mariei, a cărei iubire e în același timp naturală și supranaturală.

(...) o uitare curată, o completă lepădare de sine, care, în această uitare, este totuși în mod original una cu acela în care se absoarbe, simțind acest mod de a fi una drept împăcare plină de fericire. Iubirea maternă, oarecum *image* a spiritului, apare într-un fel atît de frumos în arta romantică în locul spiritului însuși fiindcă spiritul se face pe sine sesizabil pentru artă numai în forma sentimentului, iar sentimentul uniunii insului cu Dumnezeu numai în iubirea maternă a Madonei este prezent în modul cel mai original, cel mai real, cel mai viu.⁹³

Iată de ce această imagine e radical diferită de cele două imagini pe care arta simbolică și arta clasică le propun pe teme aparent asemănătoare: Isis, ținîndu-l pe Horus pe genunchi, nu trădează nici un sentiment interior

⁹⁰ *Ibid.*, p. 547.

⁹¹ Vezi *ibid.*, pp. 545-546.

⁹² *Ibid.*, „Forma romantică a artei”, cap. I, 2, a, pp. 548-549.

⁹³ *Ibid.*, „Forma romantică a artei”, cap. I, 2, c, p. 551.

vizibil; Niobe, care și-a pierdut copiii, păstrează cu simplitate inalterabila măreție și frumusețe a existenței pure. Durerea sa individuală și frumusețea sa sînt astfel „pietrificate”, în timp ce durerea Mariei semnifică nu faptul că ea *resimte* iubire, ci că „ea însăși e iubire”⁹⁴.

Epuizarea imaginii divine și sfîrșitul artei

Arta creștină pălește la rîndul său, afirmă Hegel, o dată cu credința, și nu numai credința personală a artistului, ci și cea a epocii, a secolului, a poporului. „Atîta timp cît artistul este unit în credința fermă și e nemijlocit identificat cu modul-determinat-de-a-fi al unei astfel de concepții despre lume și religii, el ia cu adevărat în serios acest conținut și reprezentarea sa artistică, adică acest conținut este pentru el infinitul adevăr al propriei sale conștiințe.” Dar pentru noi, modernii, dacă am vrea să reprezentăm un zeu elen sau, ca protestanți moderni, pe Maria, „tratarea acestor subiecte n-ar fi ceva cu adevărat serios. Ceea ce ar lipsi în acest caz este credința adîncă, deși artistul, în epoci de credință încă deplină, nu are nevoie să fie tocmai ceea ce în mod curent se numește bărbat pios”. Opera de artă veritabilă nu poate țîșni decît din interioritate, din sinceritatea subiectivă a artistului, care crede în obiectul său, e una cu el și îl produce ca o forță naturală. Dincolo de asta, nu mai e decît artificialitate.⁹⁵

În mod evident, Hegel consideră că credința, așa cum a existat ea în epoca „romantică” și a produs imaginea lui Dumnezeu, și-a trăit traiul, și că e inutil să o reînviem. Ea nu ar fi astăzi decît o falsă credință a cărei inautenticitate ar fi denunțată la tribunalul istoriei, și care nu ar genera decît o falsă artă.⁹⁶

Pentru Hegel, trebuia să fie astfel. În opinia sa, el a folosit fără contradicție limbajul religios cel mai tradițional și a intrat la fel de ușor în rațiunile dogmatice care justifică icoana lui Cristos. Ortodoxia sa luterană, pe care a mărturisit-o întotdeauna, nu îl costă scump, deoarece el se situează pe un plan superior binevoind să folosească acest discurs, așa cum adoptăm rațiunile și felurile de a vorbi ale copiilor. Sau mai curînd ca istoricul sociolog care nu vrea să comită un anacronism și care intră în profunzime, dar fără să se angajeze în „mentalitatea” epocii. Mai mult, ar spune el, avînd în vedere că religiile cuprind un presentiment al adevărului, pe care analiza îl descoperă chiar și în gradele inferioare ale vieții religioase, filozoful trebuie să adopte față de ele o atitudine binevoitoare.

⁹⁴ *Ibid.*, „Forma romantică a artei”, cap. I, 2, a, p. 549.

⁹⁵ Vezi *ibid.*, „Forma romantică a artei”, cap. III, 3, c, p. 613.

⁹⁶ Vezi *ibid.*, pp. 614-615.

El nu va disprețui nici măcar cultele populare cele mai grosolane. Hegel oferă astfel modelul acestei simpatii sceptice pe care o profesează, cu Sainte-Beuve, Renan, Anatole France, antireligia luminată *à la française*.

După Hegel, *religiile* constituie momente ale dezvoltării *Religiei*. Dar această evoluție are un capăt: creștinismul. El este religia perfectă, absolută, „manifestă”. El e revelația spiritului, a mișcării sale ternare, pe care o exprimă dogma Treimii, a fuziunii sale divino-umane pe care o exprimă Întruparea. Nu se poate aștepta o religie mai perfectă decât creștinismul. Hegel nu speră o nouă revelație, și recuză religia în limitele rațiunii dragă *Aufklärung*-ului. El e protestant: Luther a restaurat „vechea interioritate a poporului germanic” împotriva catolicismului, care reprezintă un stadiu depășit de „exterioritate”. Dar nu trebuie să așteptăm o depășire religioasă a creștinismului. Singura depășire imaginabilă, care nu va fi decât fapta unei elite, este afirmarea rațiunii. Creștinismul colaborează, în măsura capacităților sale, la construirea unei societăți bine orânduite de oameni liberi și raționali.⁹⁷

Creștinismul este forma exoterică cea mai respectabilă a ezoterismului hegelian. Iată de ce lui Hegel nu-i vine deloc greu să fie mai ortodox în mod exterior decât Kant: acesta era, cu unele rezerve, de religie protestantă, în vreme ce Hegel o adoptă cu atât mai deplin cu cât nu-i aparține. El aparține sistemului său. Asemeni vechilor gnostici, e imposibil să-l prinzi pe picior greșit, pentru că el nu ezită să reia cele mai drepte confesiuni de credință, cu condiția să le dea un alt sens decât sensul comun. La fel se întâmplă și cu dogmele. Totuși, piatra de încercare este Cristos. Or, acesta, dacă e să ne luăm după Hegel, nu poate fi Dumnezeu definitiv. Prin urmare, imaginea sa nu mai e imaginea divină adecvată.

Din Cristos, Hegel cunoaște în principal Patimile. Creștinismul este, în mișcarea dialectică, și după zeul grec, momentul negativului, al rupturii cu lumea. După imaginea lui Cristos, după imaginea Fecioarei, se prezintă imaginea martirilor. „Acest element negativ al durerii devine în martiriu un scop în sine, iar grandoarea purificării se măsoară după grozăvia celor suferite de om și după atrocitățile cărora el s-a supus. Primul element ce poate fi considerat ca negativ pentru deprofanizarea și sfînjirea unui subiect al cărui interior este încă nedesăvîrșit este existența lui naturală, viața lui, satisfacerea celor mai apropiate nevoi necesare existenței.”⁹⁸

Creștinismul e dolorist, după Hegel, fiindcă Cristos e neputincios. El reprezintă o figură a idealității, fără o influență reală asupra lumii. Pe nici o treaptă el nu e Domnul, stăpînul istoriei, Pantocratorul. El nu mîntuiește. Crucea, care atîta timp a fost un simbol al victoriei, e văzută de Hegel ca

⁹⁷ Vezi Raymond Vancourt, *La Pensée religieuse de Hegel*, P.U.F., Paris, 1971, pp. 128-129.

⁹⁸ Hegel, *Prelegeri de estetică*, „Forma romantică a artei”, cap. I, 3, a, p. 554.

stîlp al unei înfrîngerii, care invită la o imitație a suferinței și respinge orice speranță în viața de apoi. Cristosul lui Hegel e una din primele figuri ale Cristosului romantic, ale cărui imagini ulterioare vor fi idiotul lui Dostoievski, Parsifalul lui Wagner, „răstignitul“ care-l revolta pe Nietzsche. El e și un fel de Kaspar Hauser, căzut în această lume și dispărut fără urmă: Cristos gnostic, emanație fugitivă a bunului Dumnezeu și mesagerul său într-o lume rea.⁹⁹

Nu în *Estetica* trebuie să căutăm ideea intimă pe care Hegel și-o face despre Cristos, deși aceasta influențează în mod direct viziunea sa despre „arta romantică“, ci în scrierile teologice de tinerețe, *Spiritul creștinismului și destinul său* (1796-1799). Cristos apare acolo ca „sufletul frumos“ prin excelență. Nu vreau să citez decît un pasaj, pentru marea sa frumusețe și pentru că stabilește o paralelă între decepția pe care o stîrnește insuficiența zeului grec și cea pe care o provoacă insuficiența Dumnezeului creștin. Este vorba de o statuie spartă a lui Apollo și de Cina cea de taină:

În fața lui Apollo, transformat în pulbere, nu ne rămîne decît să medităm, dar meditația nu se poate adresa pulberii (...). După masă, discipolii deveniră neliniștiți datorită pierderii iminente a învățătorului lor; or, un autentic act religios lasă sufletul complet satisfăcut; după participarea la Cină se naște în creștinii de astăzi o uimire pioasă lipsită de seninătate, sau amestecată cu o seninătate melancolică, fiindcă sentimentul și înțelegerea așteptau fiecare de partea sa, iar reculegerea era imperfectă; o realitate divină îi fusese promisă credinciosului și ea i s-a dizolvat în gură.¹⁰⁰

Nu poate exista o imagine definitivă a lui Dumnezeu, pentru că Dumnezeu nu e niciodată definitiv. El e un logos, un concept, un *Begriff* în dezvoltare. Toate imaginile autentice ale divinului în infinita lor varietate trebuiau să se raporteze la un Dumnezeu unic și etern. Hegel aranjează aceste imagini în ordinea cronologică a istoriei umane, care coincide cu cronologia lui Dumnezeu însuși. Toate sînt justificabile, nici una nu e adevărată. Dacă ele sînt adevărate, acest lucru nu e în raport cu Dumnezeu, ci cu artistul care le concepe așa cum îi permite epoca sa și a cărei concepție, în aceste limite, e „adevărată“.

Această opțiune teologică determină compoziția muzeului hegelian. Spre deosebire de Kant, despre care ne putem întreba dacă a văzut vreodată un tablou, și care, de altminteri, la Königsberg, nu avea ocazia să vadă prea multe, Hegel cunoaște istoria artei. Statuile sale grecești albe și oarbe provin de la Winckelmann și din gliptotecile contemporane. Ceea ce numește el „artă romantică“, e arta medievală, și în primul rînd ramura

⁹⁹ Este și Cristosul lui Friedrich.

¹⁰⁰ Hegel, *L'Esprit du christianisme et son destin*, Vrin, Paris, 1971, p. 75.

sa germană tîrzie, renană și flamandă, care, în timpul său, era considerată lăstarul primitiv. Goticul „clasic” de la Reims sau Amiens l-ar fi pus poate în încurcătură, fiindcă aceste figuri calme și senine nu se potrivesc cu sistemul. Și mai uimitoare încă e omisiunea aproape completă a artei italiene, care nu ocupă decît cîteva pagini din voluminoasa lucrare. Hegel o caracterizează rapid ca fiind un compromis reușit între arta clasică și arta romantică, între „frumosul natural” și „interioritatea alimentată de religie, de spiritualitatea unei evlavii mai mult sau mai puțin profunde”. Această artă nu oferă un tip pur, capabil să susțină meditația filozofului. Acordul dintre interioritate și sensul vieții corporale i se pare lăudabil, dar deplasat față de curentul principal. În legătură cu Da Vinci, Rafael — la care echilibrul își găsește perfecțiunea —, Correggio, Tișian, Hegel se mulțumește cu o critică a artei în linii mari și nu intră în detalii.¹⁰¹

Protestant, el concepe un creștinism care presupune o opoziție radicală față de păgînism. Nu există o înălțare de tip catolic, ci o eliminare completă. Filozof, el accentuează și mai mult contradicția și momentul negativului. Coabitarea, atît de fericită, dintre zeii antici și Cristos, așa cum o pictează Rafael, sau dintre sibilele și profeții de pe plafonul Capelei Sixtine, i se pare un sincretism fără interes sau o neîmplinire a ideii creștine. În această perspectivă se explică cele două decizii *a priori* care domină estetica hegeliană: cea de a atribui frumosul artei, excluzînd natura, și cea a subiectivizării progresive. Pe măsură ce arta se dematerializează, și arhitectura cedează locul sculpturii, apoi picturii, muzicii și poeziei, sălașul imaginii se afundă din ce în ce mai adînc în sufletul omenesc. În cele din urmă, imaginea desăvîrșită a lui Dumnezeu este conceptul, *Begriff*-ul care se desfășoară în spiritul filozofului și care devine identic cu desfășurarea absolutului însuși. Estetica lui Hegel o întîlnește pe cea a lui Plotin în ce privește dispariția operei. Dar el are grijă să situeze această realizare în istorie. Aici și acum, în momentul în care vorbește Hegel, putem spune: „Arta rămîne pentru noi, în privința celei mai înalte destinații ale sale, ceva ce aparține trecutului.”¹⁰²

Cînd un ciclu de artă se încheie, cu alte cuvinte cînd „conținutul” nu e susținut de o suficientă seriozitate a credinței, poezia se evaporă și îl lasă pe artist în fața lumii prozaice. La sfîrșitul artei antice apare satira: artistul se izolează de o lume care nu i se mai potrivește, „se retrage în sine”, se condamnă la o existență liberă, dar mărginită și finită. „În fața acestei subiectivități se află o realitate tot atît de finită, care din parte-i devine și ea liberă, dar care, tocmai fiindcă ceea ce e cu adevărat spiritual s-a retras părăsind-o în interiorul său și nu mai vrea și nici nu mai poate

¹⁰¹ Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. II, „Pictura”, 3, b. Zece pagini în total (vezi pp. 268-278).

¹⁰² *Ibid.*, vol. I, „Introducere”, I, in fine, p. 17.

să se regăsească în ea, apare drept o realitate dezdivinizată și drept existență coruptă.“ Artistul denunță atunci în zadar corupția timpului: „dramă fără soluție“ care îl face să intre și mai mult în proză.¹⁰³

Căderea artei creștine asistă în paralel la nașterea romanului. Această epopee modernă presupune o societate organizată prozaic, în care autorul caută zadarnic să redea poeziei drepturile pierdute. Iată de ce subiectul său e adesea „conflictul dintre poezia inimii și proza relațiilor sociale“. Dezacordul se rezolvă cînd tragic, cînd comic. Cel puțin, în lipsa poeziei, realitatea depășește platitudinea prozei și, în măsura în care e reală, regăsește drumul frumuseții și al artei.¹⁰⁴

Totuși, Hegel nu se mulțumește să impute sfîrșitul artei unui nou climat social, și nici măcar epuizării credinței creștine. El se întreabă în ce mod dispariția imaginii lui Dumnezeu antrenează o dereglare pentru întregă artă plastică. Răspunsul se află în procesul de subiectivizare pe care l-a considerat el însuși ca fiind o dezvoltare necesară a imaginii și a artei. Ascunderea Ideii de Dumnezeu în sufletul uman, reducția progresivă a acestei imagini la concept, apoi vaporizarea istoricistă a conceptului fac să nu mai rămînă în sufletul artistului decît propria sa interioritate. Din trecerea Ideii divine prin suflet rămîne o urmă și, pentru a folosi un termen freudian, o „dezinvestire“ a lumii exterioare. Aceasta din urmă, în cadrul ciclului clasic, era organizată și stabilizată de divin, „plină de zei“ (Thales). Era, spune Hegel, „însăși forma interiorității“ și compunea împreună cu ea o aceeași lume solidă și interdependentă. Dar, cum sufletul creștin s-a retras în sine, „tot ceea ce e cuprins în lumea exterioară obține dreptul să se dezvolte separat, să se mențină în existența sa proprie și particulară“. Lumea părăsită de divin proliferază anarhic în diverse obiecte. Pe de altă parte, nevoia de reprezentare subzistă, dar scopul său e de acum înainte „de a manifesta interioritatea subiectivă concentrată în ea însăși“, și puțin contează obiectele exterioare de care ea se va agăța și care îi vor fi suportul. Ceea ce devine interesant și singurul lucru pe care artistul vrea să-l scoată în relief, „e alura sa subiectivă, maniera sa de a fi și de a se percepe, și nu o idee obiectivă, un principiu general și absolut“. Orice devine un obiect de artă. În pictura Nașterii Domnului, paiele ieslei, măgarul și boul devin o parte esențială a tabloului, asemeni Pruncului și Maicii sale. „În acest domeniu al *accidentalului* se declară ruina artei romantice.“¹⁰⁵

Dar arta cade și mai jos atunci cînd nu artistul, ci doar mijloacele sale devin un scop și rețin interesul. Îndeminarea sa, mijloacele sale tehnice pretind să se ridice la rangul de operă de artă. Artistul se mărginește să-și

¹⁰³ *Ibid.*, „Forma clasică a artei“, cap. III, 3, b, p. 522.

¹⁰⁴ *Ibid.*, vol. II, „Poezia“, II, c, p. 404.

¹⁰⁵ *Ibid.*, vol. I, „Forma romantică a artei“, cap. III, 3, a-c, pp. 604-621.

expună talentul, și când această îndemînare de suprafață e luată drept fondul însuși al reprezentării, arta cade în domeniul umorului și al capriciului. Subiectivizarea și secularizarea converg astfel spre o criză generală a artei: „Spiritul nu lucrează asupra obiectelor decît atîta timp cît ele mai păstrează o latură misterioasă și nerevelată, adică atîta timp cît conținutul face parte integrantă din eu.“ De acum înainte, „totul e epuizat, totul și-a pierdut misterul și obscuritatea“. Atunci, artistul „eliberat“ adoptă o atitudine de opoziție față de aceste conținuturi dezafectate în același mod în care Lucian se întorcea împotriva trecutului grec, și Cervantes împotriva vieții cavalești. El devine revoluționar și, se va spune mai tîrziu, avangardist. „Cultura reflexiei critice, iar la noi germanii libertatea de gîndire au pus stăpînire și pe artiști, făcînd din ei (...) așa-zicînd *tabula rasa* în ce privește materia și forma producției lor.“¹⁰⁶

Orice conținut și formă tradiționale sînt pentru artistul modern un lucru al trecutului, și el însuși se simte liber să uzeze sau nu de ele. „Artistul se găsește deasupra formelor și a formațiilor consacrate (...), orice materie, orice subiect îi poate fi indiferent dacă e (...) potrivit pentru a fi tratat artistic.“ El se servește după bunul plac din rezervorul de forme pe care i-l oferă muzeul care „relativizează“ orice subiect sau orice stil la „legea formală de a fi în general frumos“¹⁰⁷. Pe răspunderea sa, și bravînd toate pericolele, artistul eliberat de reguli și de credință le consideră drept materiale, „simple momente“, pe care el trebuie „să le recreeze, ca să spunem așa, dîndu-le un conținut mai elevat“. Altfel spus, pierzîndu-și reperul, imaginea lui Dumnezeu, el e obligat să recreeze totul, reguli și valori; el e condamnat să fie, în sens kantian, un *geniu*.

Totuși, Hegel, mereu atent să nu lase să-i scape nici un aspect al realității, nu poate evita să ia în calcul un alt gen de artă și de pictură care, deși nu e supus sistemului, nu înseamnă că nu există. Este o mare artă? Această pictură este ceea ce e romanul în raport cu epopeea: ea are valoare în măsura în care transmite „realitate“.

Această pictură nu se mai hrănește cu obiecte religioase, ci cu obiectele fizice ale naturii exterioare care au o afinitate cu spiritul. „Liberă vitalitate a naturii apare în ele și produce o anumită armonie cu sufletul uman ca fiind el însuși viu.“ Sînt peisaje, scene de gen care traduc „vitalitatea și veselia existenței libere“. Pictura care abandonează marile subiecte poate suplini acest neajuns, într-un fel, fiind o pictură bună. „Vedem cum pictura fixează de acum cu supremă artă cele mai fugitive reflexe ale cerului, ale momentului, ale zilei.“ Pictura trece aici „de la ceea ce este de natură ideală la realitatea vie“, fără să decadă la nivelul unei simple abilități me-

¹⁰⁶ *Ibid.*, „Forma romantică a artei“, cap. III, 3, c, p. 614.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 615.

canice, fiindcă este „o străduință spirituală care desăvârșește pentru sine fiecare particularitate păstrind în același timp legătura și mișcarea întregului și avînd nevoie pentru aceasta de cea mai mare artă”.¹⁰⁸

Pictura olandeză a explorat mai bine decît oricare altă acest drum. Această țară fericită și liberă a vrut „să se bucure și în pictură de această ființă a sa, ființă pe cît de viguroasă, pe atît de onestă, de mulțumită, de la largul ei.” „Momentul ideal rezidă aici tocmai în această revărsare de voie bună: aceasta e duminica vieții care egalizează totul și înlătură orice răutate.” În această pictură, adaugă Hegel, „omul exprimă că este om”.¹⁰⁹

Dar nu-l arată, astfel, pe Dumnezeu? Hegel nu se gîndește la asta. Raportul în care se concepe imaginea divină e între suflet și Dumnezeu. Hegel rămîne în linia plotiniană sau origeniană, la capătul căreia imaginea se aruncă și se topește în concept sau în extaz. El refuză al treilea punct, care e lumea — lumea care proclamă cu voce tare slava Creatorului — și care, de la Augustin, fonda triumghiul reprezentării pe aria căruia se întemeiază și se reînnoiește neîncetat arta Europei.

În umbra lui Kant și Hegel

A trebuit să mă opresc îndelung asupra lui Kant și Hegel, pentru că acești doi mari filozofi, printr-o șansă extraordinară, au refondat filozofia artei și au determinat în interiorul acesteia locul imaginii lui Dumnezeu. Oare au determinat și direcția în care s-a îndreptat arta în secolul al XIX-lea?

Nu e ușor de analizat modul de acțiune al marilor filozofi. Ne putem imagina că ei concentrează în ei înșiși spiritul timpului. Este o manieră hegeliană de a vedea lucrurile. Sau că ei oferă niște chei pentru a înțelege ce se întîmplă în jurul lor sau după ei. Sau că influențează prin gîndirea lor, mediat și prin discipoli mai mult sau mai puțin inferiori și îndepărtați, pe artiști. Aceste trei explicații se lovesc de puternice obiecții: au existat, în jurul lui Kant și Hegel, alți filozofi care gîndeau diferit. Nu sîntem obligați să ne referim la Hegel și la Kant pentru a înțelege arta modernă. Intermediarii sînt infideli, și artiștilor nu le păsă de ei: Taine l-a citit pe Hegel („Fiecare operă de artă aparține timpului sau, poporului său, mediului său”, scrie Hegel¹¹⁰), dar despre care impresionist am putea afirma că era „tainian”? Schiller și Schopenhauer au fost citați mai mult decît *Critica facultății de judecare* și *Estetica*, puțin accesibile.

¹⁰⁸ *Ibid.*, vol. II, „Artele romantice”, cap. I („Pictura”), 1, c, p. 208.

¹⁰⁹ *Ibid.*, cap. I, 3, c, p. 284.

¹¹⁰ *Ibid.*, vol. I, „Introducere”, II, p. 20.

Vom lăsa deci chestiunea în suspensie. Dar ne putem întreba ce se întâmplă cu arta (și cu imaginea lui Dumnezeu), dacă ea adoptă, într-un fel sau altul, principiile kantiene și hegeliene. Din punctul de vedere al teologiei ortodoxe, Kant și Hegel sint, din motive diferite, iconoclaști, unul din principiu, celălalt din regret. Kant este iconoclast în mod formal. Conciliului Niceea II el îi opune un refuz frontal, în spirit calvinist, și deci „eretic” (imaginea e nedemnă de măreția divină). Hegel este iconoclast în mod „practic” și „gnostic”. Imaginea lui Dumnezeu a putut exista în trecut, dar nu se știe exact dacă era vorba de imaginea lui Dumnezeu, și dacă această imagine era o imagine sau Dumnezeu însuși. În orice caz, pentru Hegel, totul s-a sfârșit: Dumnezeu scapă astăzi imaginii, și imaginea ne scapă. Pentru unul, ca și pentru celălalt, nu există nici o imagine divină, trecută sau prezentă, căreia spectatorul de astăzi să-i poată afirma filozofic trăinicia și validitatea.

Dar acești doi mari oameni nu au exercitat o influență iconoclastă printr-o interdicție sau printr-o descalificare directă. Mult mai profund, ei orientează arta astfel încît reprezentarea lui Dumnezeu, desigur, apoi a oricărui lucru, să devină din ce în ce mai aleatorie, pînă cînd arta însăși (sau cel puțin figurația) e redusă la o căutare febrilă și disperată a mijlocului prin care să se sustragă distrugerii.

Fără să fi vrut cituși de puțin — fiindcă el nu le-a stabilit dogmatic supremația absolută —, Kant i-a lăsat artistului o dublă poruncă: geniul și sublimul. Geniul fusese dintotdeauna cerut, dar în cadrul regulilor el reprezenta o ușurință în a te supune, o facilitate de execuție superioară și o facultate de a le duce la perfecțiune. Dar geniul kantian nu vizează regulile, el e cel care le dă.

Fiecare geniu reîncepe arta de la temelie. „Geniul este talentul de a produce fără o regulă determinată, și nu o predispoziție a abilității pentru ceea ce poate fi învățat după o regulă. Astfel, prima însușire a geniului trebuie să fie *originalitatea*.”¹¹¹ Kant adăuga că opera genială e exemplară și trebuie să fie propusă imitației celorlalți. Dar nici un artist cu ambiții înalte nu va vrea să imite, dacă există o asemenea diferență de natură și de valoare între talent și geniu. Nu mai merită să fii artist. Ia naștere deci o cultură a genialității. Ea îl obligă pe artist să-și inventeze stilul, retorica, tehnica, astfel încît din arta sa să poată fi extrase noi reguli. De vreme ce geniul impune artei regulile sale, aceasta, pentru a fi genială, va trebui să-și facă vizibile regulile. Va exista deci în pictură un didacticism necesar, întărit prin manifeste sau prin formarea unor școli militante și a unor mișcări care vor constitui tot altele sisteme diferite. Era „ismelor” ar avea deci o rădăcină în kantianism. A crea regulile și, pentru fiecare artist, a

¹¹¹ Kant, *Critica facultății de judecare*, par. 46, ed. cit., p. 202.

trebui să reinventezi totul face să apese pe umerii săi o grea povară și mobilizează o mare parte a energiilor sale creatoare înainte chiar de a fi putut crea ceva.

Transmiterea meseriei de pictor devine riscantă, fiindcă ucenicia servește în principal la crearea unui mediu favorabil în care să se poată eventual produce explozia bruscă a geniului. Ea îl obligă de asemenea pe artist să-și dea aparențele geniului, ca prin sacrificiu, adică să se arate violent, imprevizibil, disprețuitor față de urbanitate și convențiile sociale, bolnav, nefericit: versiune secularizată a excentricității sfântului. Într-adevăr, asta așteaptă de la el publicul care participă la cultura genialității.

Iată coordonatele *subiectului* artist, ceea ce e deja dificil. Dar în ce privește *obiectul* său, exigența e și mai copleșitoare. Căci categoria sublimului duce inevitabil la devalorizarea categorici frumosului. Un spirit capabil de frumos nu se poate măsura cu un altul capabil de sublim, apt să perceapă „ceea ce e mareț în mod absolut“. De pe aceste înălțimi, acesta din urmă va contempla disprețuitor călduțele, mărginitele, fadele regiuni ale frumosului, care nu deschid nici o fereastră spre infinitul lumii, nici spre infinitul inimii. Artistul trebuie să declaseze o mare parte a muzeului său. El nu se mai poate conduce după imensa majoritate a operelor pe care acesta le conține, care, deși terminate și înfăptuite, nu poartă marca geniului și nici vastele străfulgerări ale unui spirit sublim. Astfel, secolul al XIX-lea, care era totuși colecționar și creator de mari muzee, a creat o rasă de artiști care nu puteau consimți să admire în mod absolut decât „farurile“ puțin numeroase și rarele și arzătoarelor lor suspine „care se rostogolesc dintr-o epocă în alta“ și vin să moară pe malul eternității divine.

Și chiar și așa! Dacă urcăm mai sus și dacă, pe calea sublimului și a genialității, ne apropiem de experiențele spirituale ultime, penelul ne cade din mîini. Căci după Kant, dar și după Hegel, sublimul exclude imaginea și se transformă într-o atitudine mistică de pură contemplație negativă. Asta i se întâmplă lui Frenhofer, pictorul balzacian din *Capodoperă necunoscută*. Cînd descoperim în cele din urmă tabloul absolut la care a lucrat toată viața, el nu mai reprezintă nimic. El a încetat să mai fie o imagine.

Dacă același artist, apăsător de povara kantianismului, se întoarce spre Hegel, va găsi la acesta o slabă consolare. Fiindcă degeaba va străluci de geniu și va adăposti sentimentele cele mai sublime, la ce bun dacă epoca îl condamnă și dacă marea artă e un lucru care ține de trecut? Prezența divină e cea care permite arta. De la moartea vechilor zei, ea a părăsit natura, și în forma sa creștină ea l-a despărțit pe om de lume și l-a închis în interioritatea sa. Mai mult, pe măsură ce se manifestă, ea dezvăluie insuficiența reprezentării și descalifică imaginea. Frumosul natural este exclus, frumosul divin — care domină frumosul artistic — inaccesi-

bil. În fine, am intrat într-o lume a prozei, în care misterul, epuizat, și-a pierdut fecunda obscuritate, în care credința s-a răcit definitiv. Sarcinile care stau în fața umanității nu mai cuprind arta, care ține de trecut. Nostalgia imaginii care îmbibă hegelianismul e cu atât mai sfișietoare cu cât niciodată nici arta, nici artistul nu au fost așezați pe un asemenea piedestal, de pe care trebuie acum să coboare.

În teologia bizantină, puterea și eficiența icoanei veneau de la Dumnezeu însuși, ale cărui energii animau lemnul și culorile prin rugăciunea și arta iconografului. Cu Hegel, avem de a face cu aceeași energie divină, dar ea emană direct din sufletul artistului. Pe parcursul celor trei mari cicluri ale artei, artistul a fost mai mult decât preotul divinului, el a reprezentat, împreună cu opera sa, epifania vie a acestuia. 'Arta este expresia lui Dumnezeu, dar cum Dumnezeu e devenire, între model și fixarea sa pe imagine se produce o „mișcare“ (cum se spune în arta fotografică), și din această stare de divin nu mai rămâne decât succesiunea imaginilor. Istoria lui Dumnezeu nu poate fi percepută decât pornind de la istoria artei, cel puțin pînă în momentul în care Dumnezeu dispăre și ia arta cu el. În tot acest timp, artistul avea ceva divin, atingînd apogeul în epoca clasică, în care el era inventatorul și depozitarul religiei. Din acea perioadă ne rămîne muzeul, ultim loc religios al lumii moderne, în care omul vine să se reîncarce cu sacrul depus în imagini și la care filozofia îi dă un ultim acces.

Hegel a crezut deci că închide capitolul artei în același timp în care pune un punct final filozofiei. Dar constatîndu-i moartea, el a definit cu o perspicacitate uluitoare toate căile pe care arta secolului al XIX-lea urma să se angajeze, în speranța, aproape întotdeauna deșartă, de a exista.

1. Prima cale e de a învia mortul și de a continua arta creștină. Este ceea ce încearcă, în timpul lui Hegel, nazarinenii, mai tîrziu preraphaelii și, în felul lor, simbolistii. Dar, spune Hegel, „nu ajută apoi aici la nimic să-ți însușești în mod așa-zis substanțial concepții despre lume aparținătoare trecutului, ca, de exemplu, să devii catolic, cum au făcut mulți de dragul artei în timpul din urmă, spre a-și fixa sentimentele și spre a face pentru ei înșiși din limitarea precisă a reprezentării artistice a acestor concepții despre lume ceva existent-în-sine-și-pentru-sine“. Ei vor fabrica o falsă artă romantică, o falsă artă sacră.¹¹²

2. Cea de a doua cale este de a reveni la arta „simbolică“. La Hegel, arta simbolică este arta preclasică a egiptenilor și indienilor. Progresele muzeografiei au adăugat arta mesopotamiană, chineză, precolumbiană, africană și, în general, ansamblul artelor așa-zis primitive. Ceea ce caracterizează această artă, după Hegel, e obscuritatea conținutului combinată,

¹¹² Vezi Hegel, *Prelegeri de estetică*, „Forma romantică a artei“, cap. III, 3, c, p. 615.

la artist, cu un foarte viu simț al sacrului. Acesta supraviețuiește epuizării credinței creștine. Acest sacru brut, care-l scutește pe artist de o definiție prea precisă a teologiei sale, îi facilitează accesul la marea artă, la o Prezență divină palpabilă, prin intermediul unei regresii drastice a conștiinței religioase. Opera de artă primitivă era, după Hegel, în avans față de conținutul confuz încă al religiei. Opera de artă modernă (suprarealistă, de exemplu) se oferă ca un obiect religios în căutarea unui conținut enigmatic. Ea e stela unui zeu necunoscut. Voga, în secolul XX, a artei negre, a icoanei (al cărei statut exact e ignorat), a primitivismului sub toate formele sale își află aici explicația. De asemenea, imitarea formală a artistului primitiv, în speranța de a capta, prin violența procedurii, energia zeului necunoscut, explică unele aspecte ale expresionismului.

3. A treia cale, care nu se separă neapărat de cea de a doua, e calea prin excelență a artistului modern postcreștin:

Artistul nu are nevoie să-și purifice sufletul și să se îngrijească de propria sa mințire; sufletul lui mare și liber trebuie să se cunoască pe sine de la început, înainte de a începe elaborarea operei de artă, și să fie sigur de sine și să aibă încredere în sine. Și artistul mare de azi are mai cu seamă nevoie de o cultură liberă a spiritului, în care orice superstiție și orice credință, mărginite la forme determinate ale concepției și reprezentării, sînt coborîte la rang de simple laturi sau momente, peste care spiritul liber s-a făcut pe sine stăpîn, întrucît el nu vede în ele condiții în sine și pentru sine sacre ale modului său de a expune și ale felului său de a le plăsmui, ci le atribuie valoare numai datorită conținutului înalt pe care el, adică spiritul liber, creîndu-l din nou, îl încorporează în ele ca pe un conținut ce le este adecvat.

În felul acesta, artistului (...) acum îi stă la dispoziție și la discreție orice formă, precum și orice subiect ca material.¹¹³

Artistul genial devine deci un demiurg, stăpîn al formelor și conținuturilor, „creator de valori” picturale. Mergem pe acest drum de la Kant la Nietzsche. Pe această a treia cale, ca și pe a doua, de altminteri, artistul riscă să se lovească de obstacolul sublimului, cu toate pericolele afaziei, apraxiei pe care le implică întîlnirea cu inefabilul. În plus, blestemului kantian i se adaugă un blestem hegelian. Căci absolutul, care s-a abandonat în mîinile artistului ca expresie a interiorității sale geniale, trebuie totuși să se înscrie ca *moment* al istoriei artei și al dezvoltării Ideii. Astfel, nu numai că artistul trebuie să-și creeze valorile (concomitent cu maniera și stilul său), dar trebuie să le creeze *la timp*. El trebuie să-și ocupe locul în procesul istoric implacabil al lui deja și al lui nu încă, să nu rateze ceasul lui deja și să anticipeze, dacă poate, pe nu încă. Cine a inventat primul cubismul? Dar arta abstractă? Dar arta pop?

¹¹³ *Ibid.*, pp. 615-616.

4. Mai rămîne o a patra cale, pe care Hegel nu putea să o ignore, pentru că ea constituie consecința artei „romantice” și pentru că pictura olandeză a exemplificat-o deja. Socială, destinată lucrurilor vieții, și în special lucrurilor bune dintr-o societate liberă, ea există deci, postromantică sau postcreștină, începînd cu secolul al XVII-lea. Dar nu e totuși lipsită (Hegel o constată parcă cu regret) de o anumite spiritualitate. Lumea exterioară se impune aici: peisaje, naturi moarte și scene de gen. În afara sistemului, această cale rămîne deschisă pentru pictura secolului al XIX-lea, pentru pictura fericită a „duminicii vieții”.

Lucrarea noii teologii

I. EXCEPȚIA FRANCEZĂ ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

Stabilitatea artei franceze

Nu vreau să intru aici în înfinitul istoriei artei. Dar nu putem evita să ne facem o idee de ansamblu asupra artei europene din secolul al XIX-lea.

Mult timp, ni s-a prezentat în spațiul francez un fel de autostradă „de la David la Delacroix“, „de la Delacroix la Courbet“, „de la Courbet la Manet“, „de la Manet la Cézanne“. Drumurile secundare și laterale duceau la arta engleză, germană, scandinavă, italiană etc. care se presupunea că erau dominate de influența zdrobitoare a școlii franceze. O simplă plimbare prin muzeele care nu sînt franceze zdruncină această prejudecată. La München, la Moscova, la Oslo, vedem cum se desfășoară școli naționale pe care cărțile franceze (dar nu și cărțile germane) le neglijează, care sînt totuși viguroase, pline de tablouri, bogate în curente variate și aparent foarte sigure de ele. Atîta vreme cît nu le vom fi integrat într-o viziune istorică unitară, ne vom putea îndoi că știm cu adevărat secolul al XIX-lea, mai complex decît secolul al XVIII-lea, mai întins geografic și acoperind, dacă se poate spune așa, o suprafață de pictură superioară.

Perplexitatea noastră e sporită de capriciile hazardului critic. Încă mai plătim pentru excluderea mișcării impresioniste de către arta oficială, apoi pentru excluderea artei „moderne“ de către arta „academică“, „pompiéristă“, „oficială“. Generația mea a fost crescută în disprețul față de aceasta din urmă, și rămîne uluită cînd vede că picturile de la Opéra sau de la Hôtel de Ville din Paris urcă din nou pe cerul esteticii cu măreția irezistibilă a unui montgolfier.

Cum să ne orientăm? Pentru început, e util să distingem trei noțiuni care tind să impiețeze una asupra alteia. Prima este *valoarea*. Judecata estetică, așa cum a stabilit-o Kant, are pretenție de universalitate. Această judecată ne asigură că tabloul este bun sau prost, și trebuie să se sprijine pe argumente. A doua este *succesul*. E o noțiune istorică: Bonnat, Meissonier, Monet, Munch, Klimt au avut „succes“, fie în timpul lor, fie mai tîrziu. E un fapt stabilit că, în judecata mondială, școala franceză din secolul al XIX-lea a avut mai mult „succes“ în vremea sa și pînă în zilele noastre (dar oare pentru totdeauna?) decît pictura germană sau americană.

A treia este *avangarda*: e o noțiune recentă, datată istoric. Ea presupune o dezvoltare ordonată a formelor, o cronologie stabilită a apariției lor. Un tablou se va situa pe acest tabel când „înainte”, când „după”. Dar regăsim aici hazardul critic, fiindcă fiecare mișcare, pretinzând că se află în avangardă, determină retrospectiv propriul său tabel. Astfel, în 1860 Delacroix era considerat „înaintea” lui Ingres — dar Picasso gădea în mod contrar în 1910 —, Monet era „în urma” lui Cézanne în 1930, dar la New York în 1950, în opinia unui Pollock, el îl depășise.

Am adoptat un punct de vedere: imaginea lui Dumnezeu și raportul său cu originile iconoclasmului modern. Pornind de la acest punct, încercăm să ne orientăm în pădurea artistică a secolului al XIX-lea european. Din același punct de vedere, ni se pare că distingem un fel de cumpănă a apelor. Ar exista, pe de o parte, arta franceză și, pe de altă parte, arta germană, engleză, scandinavă, slavă. Să ne grăbim să subliniem că o asemenea împărțire nu are valoare decât în linii mari, că ea prezintă o mulțime de excepții și că la sfârșitul secolului harta devine mai încurcată.

Această separare a artei franceze pare să coincidă cu viziunea naționalistă franceză pe care o respingeam adineori. Ea privilegia o axă, arta franceză, căreia îi aparțineau valoarea, succesul, avangarda. Despre valoare, nu vreau să mă pronunț. Nici despre succes, fiindcă piața artei e supusă unor fluctuații ale admirației extrem de capricioase. Schiele, Klimt au fost recent catapulțați pe înălțimi atinse de puțini pictori francezi contemporani. Dar contest ideea că noțiunea de avangardă se aplică artei franceze în cea mai mare parte a secolului.

Să întocmim două liste, marcând generațiile după tăieturile pe care Thiabaudet le stabilise în literatură.

1. Generația de la 1789

David	1748-1825	Goya	1746-1828
Prud'hon	1758-1823	Friedrich	1774-1840
Gérard	1770-1837	Runge	1777-1810
Gros	1771-1835	Blake	1757-1827
Guérin	1774-1833	Füssli	1741-1825
Girodet	1767-1824	Koch	1768-1839

2. Generația de la 1820

Ingres	1780-1867	Constable	1776-1837
Géricault	1791-1824	Turner	1775-1851
Delacroix	1798-1863	Overbeck	1789-1869
		Cornelius	1783-1867

3. *Generația de la 1850*

Corot	1796-1875	Millais	1829-1896
Daumier	1808-1879	Burne-Jones	1833-1898
Couture	1815-1879	Rossetti	1828-1882
Courbet	1819-1877	Marées	1837-1887
Millet	1814-1875		
Manet	1832-1883		

4. *Generația de la 1885*

Monet	1840-1926	Böcklin	1827-1901
Degas	1834-1917	Stuck	1863-1928
Cézanne	1839-1906	Klimt	1862-1918
Gauguin	1848-1903	Leibl	1844-1900
Moreau	1826-1898	Van Gogh	1853-1890
Redon	1840-1916	Munch	1863-1944

Acest tabel are limitele lui. Unii pictori ar putea fi plasați într-o altă generație decât cea care le este atribuită aici. Asta nu ar schimba nimic. Mai arbitrară e alegerea pictorilor reținuți. Totuși, aceste două liste geme-ne par oneste, în măsura în care ele îi rețin pe pictorii „clasici“, cei care fac parte din canonul istoriei generale a secolului al XIX-lea, datorită ce-lebrității sau „importanței“ lor în viața formelor.

Or, o observație decurge de la sine din simpla cercetare a celor două liste. Impactul esteticii noi, așa cum au expus-o Kant și Hegel, pare in-comparabil mai puternic pe lista din dreapta decât pe cea din stînga. Franța pare să fi fost rebelă la ideea de geniu, de sublim, cel puțin nu e înscrisă în curentul filozofico-religios romantic, dacă o comparăm cu climatul pic-turii engleze, germane, scandinave, belgiene sau ruse. Ea pare în ansam-blu mai puțin ruptă de tradiție. Faptul e cu atît mai remarcabil cu cît nu îl observăm nici în literatură, nici în mișcarea ideilor. În Anglia, filozofia îl continuă pe Hume, romanul îl continuă pe Fielding, și marile rupturi sînt rezervate picturii. În Germania, totul pare să aibă același ritm, și de-abia fusese formulată estetica nouă, că l-a și găsit pe Friedrich să o ilustreze cu o impunătoare sinceritate.¹

Contrastul dintre școala franceză și mișcarea generală a picturii euro-pene e mai puternic în primele generații decât în următoarele. Fără a vrea

¹ Alături, găsim, e adevărat, o mulțime de pictori Biedermeier care se țin fără pretenție deoparte de ambițiile ultime. Poate că gîndindu-se la ei întrevădea Hegel sfîrșitul artei.

să epuizăm motivele, se pare că trebuie să ținem seama de istoria politică și de istoria intelectuală.

Revoluția franceză: e un clișeu faptul că acest amplu eveniment „nu a tulburat evoluția picturii franceze, în care apăruseră progresiv de pe la mijlocul secolului toate caracteristicile a ceea ce va fi numit neoclasicism”². David și-a realizat manifestele picturale înainte de 1789. Revoluția a declanșat o criză violentă în viața cotidiană a artei. Ea a distrus Academia, a tulburat Saloanele, piața artei. Dar ea e responsabilă și de imobilismul gândirii.

Nu observăm la David aceste revoluții interne care agită, în îndepărtata Spanie, arta lui Goya. El rămâne confortabil în interiorul unui cadru căruia *Jurământul Horașilor* (1784), *Dragostea dintre Paris și Elena* (1788) și *Portretul lui Lavoisier* (1788) i-au fixat precoc contururile. Revoluția franceză, ca mai târziu revoluția rusă, împiedica cfluviile externe să dezghețe un peisaj pe care ea îl incremenise la începuturile sale. Și una, și cealaltă au reprezentat un conservator al formelor, chiar al formulelor. Romantismul a început în Franța când în Germania și în Anglia își încheiasă aproape evoluția. Goethe, Hoffmann au fost mai contemporani cu Flaubert și Baudelaire decât cu Lamartine și Stendhal.

Ingres se vrea clasic. Delacroix sau Géricault romantici și clasici. David rămâne străin de această dezbateră. Și totuși, în *Jurământul Horașilor*, în *Marat*, ca și în *Pluta Meduzei* sau în *Moartea lui Sardanapal* există o tensiune, o *terribilită*, o manifestare de sentimente extreme, de obiecte „non frumoase”, cum ar fi cadavrele, care conduc la ideea de sublim.

Trei sublimuri

Ideea are un trecut îndelungat, și sensul său s-a diversificat. E suficient pentru analiza noastră să distingem sublimul retoric, sublimul psihologic și sublimul mistic. Primul a fost supus examenului republicii literelor în 1674 de către Boileau, când a decis să publice o traducere, însoțită de observații, a retorului Longin, despre care se credea că este din secolul al III-lea. Boileau, după cât a înțeles din Longin, separă cu grijă stilul sublim (care poate alătura stilul bombastic și cel emfatic) de sublimul propriu-zis. Acesta e „extraordinarul și miraculosul care frăpează în discurs și care face ca o operă să ne exalte, să ne încinte, să ne extazieze. Stilul sublim vrea întotdeauna cuvinte mari, dar sublimul poate să se găsească într-un

² Antoine Schnapper, „La peinture française de 1774 à 1830”, în catalogul *De David à Delacroix*, R.M.N., Paris, 1974, p. 101. Vezi de asemenea lucrarea sa *David*, Bibliothèque des Arts, Paris, 1980.

singur gând, într-o singură figură de stil, într-o singură întorsătură de frază”.³ De fapt, pentru Boileau, sublimul — „miraculosul și surprinzătorul în discurs” — se află rareori în stilul sublim. Mult mai adesea el își găsește dintr-o concizie și o simplitate care traduc cu „naivitate” mișcarea naturală a unui suflet presat de extraordinarul circumstanței. Faimosului exemplu al lui Longin — „Să fie lumină!” („extraordinară expresie”) —, el îl adaugă pe Corneille și cuvintele bătrînului Horațiu: „să moară”. Iată niște vorbe foarte obișnuite. Totuși, oricine simte măreția eroică închisă în această formulă, *să moară*, care e cu atât mai sublimă cu cît e simplă și naturală, și cu cît vedem că bătrînul erou vorbește din adîncul inimii, și cu o pornire violentă cu adevărat romană. Transpus în stil sublim (de exemplu: „să-și sacrifice viața în interesul și spre gloria patriei sale”), replica și-ar fi pierdut forța. „Astfel, însăși simplitatea acestor vorbe le conferă măreție.”⁴ „A picta așa cum se vorbea în Sparta”, va spune mai târziu Diderot.⁵

Dar această simplitate se învață. Există o *artă* a sublimului. Nu e adevărat că ea e dată spontan și că natura produce singură opere sublime. Desigur, „ea nu se arată niciodată mai liberă decît în discursurile sublime”, dar această libertate nu vine din întîmplare și, cum se întîmplă cu orice producție estetică, „ea nu e un dușman al artei și al regulilor”. Natura conduce la grandios, „dar dacă arta nu are grijă să o conducă, ea este un orb care nu știe încotro merge”. Există deci o metodă pentru a ajunge la sublim, care constă în „a ne încălca” spiritul, în „a-i da greutate”. Vor fi învățate deci la școala anticilor elevația, pateticul, noblețea expresiei, compoziția și aranjarea cuvintelor „în toată măreția și demnitatea lor”. O aceeași disciplină spirituală se aplică frumosului și sublimului. Și unul și celălalt formează un domeniu continuu. Chiar dacă sublimul se găsește în regiunea limitelor, el rămîne un gen literar și un mod retoric. El este un mod al frumosului și, departe de a i se opune, reprezintă superlativul său.⁶

Cu toate acestea, în savanta sa controversă cu Huet, episcopul d'Avranches, Boileau, în opinia lui Baldine Saint-Girons, admisesese că veritabilul sublim nu se află decît în Dumnezeu însuși și că vorbele vor fi întotdeauna insuficiente să-i redea măreția. Ar exista deci pe de o parte un lucru imens și pe de alta imitatorul care se străduiește să îl redea: un sublim de cuvinte în fața unui sublim al lucrurilor, care tinde spre indicibil și ireprezentabil. Fénelon face și el să alunece noțiunea de la legătura cu retorica spre un

³ Boileau, *Traité du sublime*, în *Œuvres complètes*, Gallimard, „Bibl. de la Pléiade”, Paris, 1966, Prefață, p. 338.

⁴ *Ibid.*, p. 340.

⁵ Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, în *Œuvres esthétiques*, Garnier, Paris, 1988, p. 794.

⁶ Vezi Jacques Chouillet, *L'Esthétique des Lumières*, P.U.F., Paris, 1974, p. 173.

Dumnezeu incognoscibil și indicibil. Prin urmare, „frumosul care nu e decît frumos, adică strălucitor, nu e decît pe jumătate frumos” — și iată-l că pălește în fața sublimului.⁷

Dar pe o altă cale ne îndreptăm spre al doilea tip de sublim, pe care l-am numit (desigur, oarecum impropriu) „psihologic”. El se pregătește în secolul al XVIII-lea prin autori ca Du Bos, Shaftesbury, Addison, Young, Rousseau. El își află expresia canonică o dată cu lucrarea *Despre sublim și frumos, Cercetare filosofică a originii ideilor*, publicată de Burke în 1757.⁸

Această cale trece printr-o reflecție asupra psihologiei emoției artistice. Deja abatele Du Bos scria în 1719: „Simțim în fiecare zi că versurile și tablourile provoacă o plăcere sensibilă; dar nu e mai ușor de explicat în ce constă această plăcere care seamănă adesea cu suferința și ale cărei simptome sînt uneori aceleași cu simptomele celei mai vii dureri. Arta și poezia nu sînt niciodată mai aplaudate ca atunci cînd au reușit să ne întristeze.”⁹ Astfel, în apreciere, calitativul — gustul — lasă locul cantitativului: intensitatea emoției. Prin aceasta, deși plăcerea și durerea marchează niște poli opuși, ele merg alături și formează împreună un pol care se opune gradului zero al intensității emoționale.

Acesta este punctul de plecare al lui Burke. Burke distinge între *plăcere*, asociată frumosului, care se întemeiază pe dragoste, comunicare socială, facilitare rațională, și *delight*, asociat sublimului, care e o pasiune cu un grad de intensitate superior. Plăcerea e pozitivă, *delight*-ul e „relativ” sau negativ: este senzația care însoțește îndepărtarea de durere și de pericol. *Delight*-ul se bazează pe teroare. „Tot ceea ce are puterea de a trezi într-un fel oarecare — în mintea noastră — reprezentările durerii și primejdiei, adică tot ceea ce este teribil prin ceva sau legat de elemente teribile, sau acționează într-un mod analog spaimei, constituie o sursă a sublimului, adică produce cea mai puternică emoție pe care o poate simți omul.”¹⁰ Sublimul se naște deci din teamă și din conștiința simultană că nu sîntem în pericol. Este, am putea spune urmînd linia psihologismului, un fel de joc sadomasochist în slujba excitației maxime. Căci „ideile de durere sînt mult mai puternice decît cele care provin din plăcere”, și ideea morții e încă și mai puternică. Prin asociere, sublimul se unește și cu vas-

⁷ Vezi Baldine Saint-Girons, prefață la Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Vrin, Paris, 1990, p. 28. De asemenea, vezi și *Fiat lux, Une philosophie du sublime*, Quai Voltaire, Pau, 1993.

⁸ Vezi E. Burke, *Despre sublim și frumos. Cercetare filosofică a originii ideilor*, trad. Anda Teodorescu și Andrei Bantaș, Editura Meridiane, 1981.

⁹ Citat de B. Saint-Girons, prefață la E. Burke, *Recherche philosophique*, op. cit., p. 32.

¹⁰ E. Burke ed. cit., pp. 67-68.

tul, infinitul, întunericul și cu multe alte lucruri care nu implică nici un risc, dar care au „efectele lor bazate pe funcțiunea lor firească”¹¹.

În domeniul gustului, sublimul burkean semnalează un divorț de bunul gust francez. Racine, Voltaire, Pope sînt abandonați pentru esențe mai tari, Shakespeare, Milton. Acest sublim ne permite, într-un registru mai vulgar, să lăudăm operele al căror principal merit este de a trezi teama, fie că e vorba de romanul „gotic” fie, mai tîrziu, de descendentul său legitim, *tough novel*-ul american. Sublimul psihologic, rupînd după bunul plac legăturile sale cu gustul, rupe în același timp și legăturile sale cu morala. El poate deveni pură căutare a *delight*-ului, adică a unei anumite calități care resimte plăcerea atunci cînd e amestecată cu oroarea.

Al treilea tip de sublim, cel al lui Kant și cel pe care Hegel l-a conservat din kantianism, e un sublim religios, sau mai curînd mistic. El corespunde unei experiențe spirituale în care subiectul, pus în prezența măreției absolute, e adus în situația de a renunța la tot, în afara experienței înseși, trăită în interioritatea sufletului. Sublimul retoric este în acord cu morala, fiindcă aceasta se supune regulii rațiunii și extrage din experiența spirituală un surplus de puritate și de simplitate. Totuși, el e autonom în raport cu morala, pentru că domeniul său e opera de artă. Sublimul psihologic, atent doar la forța sentimentului și complăcîndu-se în ipostaza de „Spe-rie-mă!”, rămîne exterior moralei. Dar sublimul religios e un bloc care reunește toate facultățile și domeniile experienței omului. Acesta se des-cotorosește de imagine și de opera de artă, lovite de neputință. El renunță și la morala comună, care i se pare acum o simplă propedeutică pentru o morală mai înaltă, care va putea fi contrariul său; renunță la credința comună, ale cărei expuneri canonice par, în lumina inefabilului, triviale; la politica comună, descalificată și ea de către revelație. Artistul modern, dacă urmează acest sublim, e împins în afara societății, în măsura în care devine conștient de vocația sa de artist. El devine echivalentul modern al stilitului, izolat în vîrfurile coloanei sale, așezată în plin deșert, înconjurat de oamenii de rînd veniți în pelerinaj, care nu mai îndrăznesc să-l întrebe ce face acolo. Sublimul religios e un sublim total, și de aceea el interesează marea filozofie. Cine intră în acest sublim este simultan sau indiferent artist, moralist, sfînt, conducător al poporului: Tolstoi, care a fondat o religie după ce a renunțat la artă și a fost călăuza morală a Rusiei, constituie exemplul perfect al acestui fenomen.

Imaginea nu e amenințată de primele două forme de sublim. Ea e doar împinsă la despuiere expresivă și la vehemență afectivă. Sublimul retoric poate foarte bine să se combine cu sublimul psihologic. Energia sufletului,

¹¹ *Ibid.*, p. 195.

rămînînd în natural și dezvoltată metodic conform regulilor, se exprimă atunci într-o imagine care exaltă și, cum ar spune Boileau, „răstoarnă totul ca un fulger”. Din punctul de vedere al cunoscătorului, sublimul burkean se mai supune, dacă nu regulii morale, cel puțin, cînd vrea, regulii gustului. Turner, care înclină mai degrabă de partea lui Burke decît a lui Boileau, scrie totuși, citîndu-l pe Tom Paine, că „sublimul și ridicolul sînt adesea atît de strîns legate încît e greu să le separi. Un pas peste sublim atrage ridicolul, și un pas peste ridicol readuce sublimul”¹².

Delacroix

Delacroix reprezintă dovada că aceste două prime tipuri de sublim sînt compatibile. Taine îl vede astfel:

Mergea să caute pretutindeni cea mai înaltă tragedie umană, în Byron, Dante, Tasso și Shakespeare, în Orient, în Grecia, în jurul nostru, în vis și istorie. Făcea să ișnească mila, disperarea, tandrețea și întotdeauna cite o emoție sfințitoare sau delicioasă din tonurile sale violacee și stranii, din norii săi roșietici încețoșați de fumuri de cărbuni, din mările și cerurile sale livide ca obrazul febril al unui bolnav, (...) din cărnurile sale fremătătoare și sensibile din care răzbate furtuna interioară, din corpurile sale contorsionate sau ridicate de încîntare sau de spasm (...) dincolo de vechii pictori, simțim în el descoperitorul unei noi lumi și interpretul timpului nostru.¹³

Da, dar Baudelaire corectează acest portret, Delacroix-ul său e „un ciudat amestec de scepticism, politețe, dandysm, despotism (...). Sceptic și aristocrat, el nu cunoștea pasiunea și supranaturalul decît prin contactul său forțat cu visarea. Urînd mulțimile, el nu le considera decît niște distrugătoare de imagini (...) semnele creditare pe care cel de-al optsprezecelea veac le-a lăsat asupra lîrii sale aveau aerul de a fi fost împrumutate mai cu seamă de la acea clasă la fel de departe de utopiști ca și de furioși, clasa scepticilor politicoși, învingătorii și supraviețuitorii care, în general, se înrudeau mai mult cu Voltaire decît cu Jean-Jacques [Rousseau]”¹⁴.

Delacroix din *Jurnal* îl confirmă mai degrabă pe Baudelaire. Acest om de lume îi citește pe clasicii noștri, îi admiră mai presus de orice pe Rubens, Veronese, Tițian, pictura antică, Poussin. Viața sa laborioasă, ordo-

¹² Rînduri scrise în 1809 pe un carnet de schițe; citat de L. Gowing, „Turner and the Sublime”, *Times Literary Supplement*, 10 iulie 1991, p. 783.

¹³ Taine, „L'Ecole des beaux-arts et les beaux-arts en France”, în *Essais de critique et d'histoire*, 1874.

¹⁴ Baudelaire, *Opera și viața lui Eugène Delacroix*, în *Curiozități estetice*, trad. Rodica Lipatti, pp. 167-168.

nată, e destul de solitară, dar el își impune o viață socială de cea mai bună factură. La Thiers, la prințesa Mathilde, el cinează și stă de vorbă, adoptînd, spune Baudelaire, ținuta exterioară și manierele lui Mérimée, „aceeași răceală aparentă, ușor afectată, aceeași mantie de gheață ce acoperă o pudică sensibilitate și o arzătoare pasiune pentru bine și pentru frumos”.

În legătură cu ceea ce înțelegea prin „frumos”, Delacroix s-a explicat în două eseuri, „Questions sur le beau” și „Variations sur le beau”. Ambele transmit o gândire senină care, departe de a rupe cu spiritul clasic, îl restituie împotriva deformării și îngustimii academismului. Pe scurt, frumosul apare în epocile binecuvîntate și în oamenii aleși care au știut să îl înțeleagă și să îl producă. Această perspectivă nu e departe de bunul simț al lui Voltaire și de viziunea sa istorică asupra secolelor privilegiate. Frumosul e comun, dar el trebuie regăsit încarnîndu-se de fiecare dată într-un mare artist: „Spunem despre un om, pentru a-l lăuda, că e unic; oare nu putem afirma, fără nici un paradox, că tocmai această singularitate, această personalitate e cea care ne încîntă la un mare poet și la un mare artist; că această față nouă a lucrurilor dezvăluite de el ne uimește și ne farmecă totodată, și că ea produce în sufletul nostru senzația de frumos, independent de celelalte revelații ale frumosului care au devenit patrimoniu al spiritelor din toate timpurile, și care sînt consacrate de o lungă admirație?”¹⁵ Avem aici un Boileau pur și din cel mai bun; Boileau conchidea, în legătură cu anticii: „Antichitatea unui scriitor nu e o garanție sigură a meritului său; dar antica și constanta admirație pe care am avut-o dintotdeauna pentru operele sale e o dovadă sigură și infailibilă că trebuie să le admirăm.”¹⁶

Dacă există o mișcare în opera lui Delacroix, am putea-o descrie ca pe o întoarcere prudentă la clasici, desigur, nu ca și cum ar trece de la Burke la Boileau, ci, eliberîndu-se de modelele epocii, ca și cum și-ar ocupa liniștit locul în galeria marilor maeștri pe care-i admira cel mai mult, Rubens, Veronese, Poussin. În operele de tinerețe, pumnalul orientalului e întotdeauna gata să se înfigă în sînul fraged și descoperit al femeii prosternate și pasive. Filonul sadian subîntinde acest sublim de epocă. Energia davidiană trece în vînătorile dramatice în care oamenii se înfruntă cu lei. În Luxembourg, la Hôtel de Ville, în biblioteca palatului Bourbon, el își culege subiectele din repertoriul umanist al marilor galerii din *seicento*, a căror discreditare o deplînge. În palatul Bourbon, Teologia ocupă o cupolă între Filozofie, Legislație și Poezie. Ne îndreptăm spre o sinteză transcendentă și potolită, în care scepticul voltairian și „pasionatul pasiunii” (Bau-

¹⁵ Delacroix, „Des variations sur le beau”, Concluzie, în *Ecrits sur l'art*.

¹⁶ Boileau, *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin*, în *Œuvres complètes*, op. cit., Reflexion VIII, p. 527.

delaire) întîmpină și unifică întreaga moștenire, Virgiliu și Traian, Orientul și Biblia.

În testamentul său pictural, în capela Saints-Ange de la Saint-Sulpice, sinteza e înfăptuită, și capodopera găsită. Spiritul prometeic, sau faustic, sau napoleonian al luptei îl însușește pe Iacob și-i umflă torsul eroic. Dar îngerul visător, așezat ușor, fără greutate, pe pămînt, îl învinge „fără efort“, ca un zeu grec, de la care împrumută armonia și profilul, nu și părul, des, creț, blond și lung, părul unui înger florentin. În fundal, trei arbori enormi și contemplativi par să iasă din majestuoasele *Anotimpuri* ale lui Poussin, deși luxurianța amintește de Constable și efectul de torsione este propriu lui Delacroix. Jos, în dreapta, o natură moartă oferă stilul „scămoșat“, chiar și pălăria de pai a lui Van.Gogh. Tabloul — ca orice capodoperă — depășește clasificările hegeliene. Tema, subiectul se raportează, desigur, la „romanticul“ creștin. Dar nepăsarea senină a îngerului aparține artei „clasice“ celei mai pure. În fine, cei trei arbori giganteschi semnifică ceva — dar ce? — și introduc această discrepanță misterioasă între „formă“ și „conținut“, inaccesibil, obiect de intuiție, nu de gîndire, care caracterizează, după Hegel, „simbolicul“ primitiv.

Estetica franceză

În materie de reflecție asupra artei și frumosului, secolul al XVIII-lea formează un intermezzo între două epoci metafizice. Doctrina clasică a frumosului, dependentă de idealismul platonician, slăbește în Franța și în Anglia, sau bate pasul pe loc. Ea are mai multă vitalitate în Germania savantă, în care bătrîna filozofie universitară continuă să ocupe terenul. Această Germanie va elabora, pe ruinele încă în picioare ale vechii estetici și urmînd noile curente, o nouă estetică, tot metafizică. Or, a existat în Franța un moment în care estetica nu mai era sau nu era încă metafizică. Pe acest caracter non metafizic al esteticii Luminilor franceze aș vrea să pun accentul, fiindcă el se regăsește în spiritul criticilor și publicului francez din secolul al XIX-lea, al lui Baudelaire, ca și al lui Fromentin.¹⁷

Asta nu pentru că secolul al XVIII-lea francez și englez nu ar fi cunoscut tentative de a fonda ideea de frumos pe principii filozofice stabile, care să se sustragă variațiilor gustului și subiectivității plăcerii. Părintele André, de exemplu, numește „frumos“ într-o lucrare a spiritului „nu ceea ce place la prima vedere imaginației în anumite dispoziții ale sufletului sau ale organelor corpului, ci ceea ce *are dreptul să placă* rațiunii și re-

¹⁷ Dar și pentru că el consună cu spiritul nu metafizic, ci retoric și „tehnic“, al esteticii medievale și al teologiei latine. Vezi mai sus, pp. 173 și urm.

flecției în virtutea propriei sale excelențe". Părintele André plasează ceea ce el numește „frumosul esențial” nu în corp, ci în ceea ce, în acest corp, amintește sau imită „acea unitate originală, suverană și eternă, perfectă” ale cărei umbre sînt obiectele de artă. Părintele André îl urmează aici fidel pe Augustin. Frumosul are „dreptul să placă”, independent de convenții, pentru că el e anterior și superior în drept regulilor care îl codifică. El se leagă de substanța divină și, la limită, se confundă cu ea, care îi conferă obiectului simultan ființa, unitatea și frumusețea.¹⁸

Dar o asemenea afirmație este în mod necesar pulverizată de empirismul care domină secolul. „Ideile noastre, scrie Locke, nu sînt nimic altceva decît niște percepții actuale ale spiritului nostru, și încetează să existe cînd nu le mai percepem.” Frumosul nu se mai află în lucruri, nici în Dumnezeu, ci în om. Hume insistă: „Frumusețea nu e o calitate intrinsecă obiectelor, în ele însele; ea nu există decît în spiritul care le contemplă și fiecare spirit percepe o frumusețe diferită.” Prin urmare, nu există o altă realitate cognoscibilă decît cea a individului receptor. Rămîne de studiat experimental, adică la adăpost de prejudecățile metafizice și de ambiguitățile introspecției, procesele reale prin care individul receptor ajunge să-și construiască noțiunile, îndeosebi cele de formă, simetrie, relief, frumusețe.

Diderot, analizîndu-l pe orbul din naștere, acționează conform condițiilor experienței. Rezultatul la care ajunge se îndepărtează sensibil de empirismul pur. Desigur, noțiunile care se află la baza ideii de frumos depind de funcționarea corectă a unui simț, văzul. Ele sînt deci relative. Totuși, orbul din naștere, care a atins o sferă și un cub, le recunoaște foarte bine imediat ce a fost operat de cataractă. Aceasta demonstrează că simțurile comunică, se informează unele pe altele, și se informează și prin raționament. Omul posedă o aptitudine de organizare, de coordonare a datelor senzoriale care îi dă acces la real, pentru a-l cunoaște și a-l utiliza.¹⁹

Or, aici se produce un fapt care nu-și are logica în filozofie. Abandonarea ontologiei, ruptura dintre obiect și ființă, ca și dintre artist și ființă, empirismul care duce la reducerea realului la senzație și a frumosului la subiectivitatea capricioasă și instabilă a subiectului individual, toate aceste elemente ale revoluției lockeene ar fi trebuit să conducă la o dramatică pierdere a sensului artei, tocmai cea pe care o diagnostica Hegel: la un sfîrșit al artei. Dar dacă-l observăm pe Diderot și-i urmărim privirea, vedem ceea ce cîștigă o dată cu ceea ce pierde. El se desparte de metafizică, abandonează divinul, dar o face pentru a-și însuși lumea exterioară, natura naturală și natura socială. Ceea ce rămîne simpatice în „materialismul” de

¹⁸ În *Essai sur le Beau*, citat de J. Chouillet, *L'Esthétique des Lumières*, op. cit., p. 141. Vezi și Augustin, *Adevărata religie*, XXX, XXXI, XXXII.

¹⁹ Vezi J. Chouillet, *L'Esthétique des Lumières*, op. cit., pp. 65 și 66.

felul celui practicat de Marx și Engels e tocmai fidelitatea lor față de spiritul lui Diderot: dragostea față de „materie” sau față de natură, încrederea în posibilitățile omului, stăpînul și posesorul său. În vremea *Enciclopediei*, acest apetit de cucerire e proaspăt și încă nu a degenerat în „metamaterialism” megaloman. El mai poate fi încă interpretat drept umanism, și se poate chiar alătura celei mai aristotelice tradiții a artei — artele frumoase și artele mecanice reunite — ca imitație a naturii *naturans*, emulație între procesele creative ale naturii și cele ale omului.

Artistul a pierdut poate unul din punctele sale de reper — Dumnezeu —, dar sentimentul activității sale organizatoare i-a redat demnitatea subiectului pe care empirismul strict tindea să îl dizolve, și deci sufletul său. Pe de altă parte, eliberat de obstacole și de spiritualitatea împietrită a academismului, el merge vesel în întîmpinarea naturii, ca s-o observe și s-o inventarieze. De aici izbucnește o bucurie care se răspîndește în întreaga artă a Luminilor, o spiritualitate luminoasă care rămîne religioasă mai ales în teritoriile rămase fidele creștinismului (Bavaria, Austria, Boemia), dar care nu are altă culoare în Franța fericită și laică a lui Ludovic al XV-lea și a lui Ludovic al XVI-lea. Dacă ne amintim că în această țară ceea ce mai rămîne din catolicismul oficial e subjugat jansenismului tîrziu — sec, sumbru, subversiv —, putem considera că spiritul catolic viu se află mai puțin în bisericile golite de mobile și cărora li se sparg vitraliile cît în arta nereligioasă a lui Watteau, Boucher, Chardin, Fragonard. Imaginea lui Dumnezeu nu mai e căutată, cel puțin într-o redare directă — deși arta religioasă e încă prosperă, chiar și în Franța, și am să revin asupra acestui aspect. Dar reflexul acestei imagini — prin intermediul zeilor din fabulă — iluminează arta profană, conferă bunăstare, o fericire de a fi în lume care e și o laudă adusă Creatorului. Uneori, această laudă se exprimă direct în „gloriile” de stuc și de marmură care se înmulțesc în catedralele noastre, în lumina rece a vitrajelor transparente. Indirect, ea luminează vînătorile lui Oudry, „mesele cu jambon”, „mesele cu stridii”, fesele domnișoarei O'Murphy, *Sărbătoarea de la Saint-Cloud*, și se odihnește delicat pe ciulinii lui Chardin.

Inventarul lumii pe care îl face *Enciclopedia* își are corespondentul în seriile exploratorii ale lui Redouté și Audubon. Dar întreprinderea lui Diderot are un alt aspect: promovarea artizanului și artistului. Renașterea voise să îi disocieze, dar Diderot le reunește în categoria comună a *tehnicii*. Artele liberale au aceeași origine ca și artele mecanice, și ele nu se disting decît pentru că unele sînt „mai curînd lucrarea spiritului decît a mîinii”, iar altele „mai curînd lucrarea mîinii decît a spiritului”. Un bun cizmar e un artizan. Un bun ceasornicar poate fi un mare artist. Între ei nu există o ruptură, ci diferențe de grade. Chiar și pe treapta cea mai de jos, inspirația e prezentă, precum și acel spirit de divinație care e o parte a geniului. „Marea obișnuință de a face experiențe le dă celor ce execută

operațiile cele mai grosolane un presentiment care are caracterul inspirației.²⁰ La urma urmei, inteligența se află și în mână. Ateismul lui Diderot, care transferă substanța divină în natură sau în mîna ori capul artizanului și artistului, este pînă într-atît de umanist încît ezităm să îl luăm cu adevărat în serios. El nu ar striga, ca Nietzsche, în fața morții lui Dumnezeu: „Deșertul crește!“ N-a fost niciodată alît de verde.

Alături de *tehnică*, cealaltă mare categorie a esteticii franceze este *vedere*. Clasicismul repeta, după Horațiu și Du Bos, că poezia e ca pictura. Batteux reducea artele frumoase la „imitarea frumoasei naturi“. Văzul e primul dintre simțuri. Diderot: „Pictura arată obiectul însuși, poezia îl descrie, muzica abia dacă ne dă o idee despre el.“²¹ Primul pas al uceniciei estetice constă deci în a învăța să vezi. Pentru pictori, a învăța să vezi natura. La Academie se învăța desenul prin copierea marilor maeștri. Coppel — pe care Diderot îl citează aprobator — le spune artiștilor: „Să facem dacă se poate ca figurile din tablourile noastre să fie mai degrabă modele vii ale statuilor antice, decît ca aceste statui să fie originalele modelelor pe care le pictăm.“²² De la natura frumoasă văzută prin prisma maeștrilor se trece treptat la imitarea naturii „adevărate“.

Pictorul privește pictura în raporturile sale cu natura, dar publicul, educat de el, învață și el să o privească. Secolul e școala cunoscătorului. Călătorii, recenzii ale expozițiilor, Saloane, toate fac educația publicului, și prin aceasta piața artei devine mai cuprinzătoare și se perfecționează. Dacă-i citim consecutiv pe Félibien, de Piles, Montesquieu, de Brosses, Diderot vedem cum se îmbogățește vocabularul critic, care își adaugă termenii de specialitate. Se naște o limbă picturală. La școala lui Chardin, Diderot aprofundează noțiunea „frumosului real“. Frecventarea atelierelor, intimitatea cu pictorii, va rămîne o caracteristică stabilă a criticii franceze. Ea vrea să știe cum se face un tablou, vrea să distingă, așa cum spune Diderot, „tehnica“ și „magia“, să cunoască bucătăria grundurilor și a lacurilor transparente. Ea va vrea să intre în problemele pe care și le pune pictorul.

Convertire la lucruri, stimă pentru artist, curiozitate pentru meseria de pictor, obișnuință de a considera un tablou pentru calitatea sa de pictură, de a-l judeca după probitatea tehnicii, acesta va fi, pînă la Zola, frații Goncourt, Fénéon tonul criticii franceze. Aceasta face ca ea să rămînă departe de considerațiile religioase, morale, patriotice, filozofice cu care se hrănește, în afara Franței, judecata estetică. Ca să-l parafrazăm pe Maurice Denis, înainte de a ști ce semnifică o pictură, trebuie mai întîi să știm

²⁰ *Ibid.*, p. 81.

²¹ Diderot, *Lettres sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*.

²² Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, op. cit., p. 816.

dacă ea există ca „pictură bună“, fiindcă altfel ea nu există deloc. Când Diderot scrie: „Cine l-a văzut pe Dumnezeu? Rafael, Guido Reni. Cine l-a văzut pe Moise? Michelangelo“²³, înseamnă că trebuie să pictezi ca ei pentru a-i vedea, că ei nu îi văd decât pentru că pictează bine, și nu ne fac să-i vedem decât tot din acest motiv.

Baudelaire

Există, în estetică, doi Baudelaire. Unul pregătește simbolismul și regăsește uneori prin propriile sale mijloace estetica sublimului, fără să i se ralieze, de altminteri. Acesta e criticul muzical. El îi scrie lui Wagner: „Caracterul care m-a frapat îndeosebi e grandoarea. Aceasta reprezintă marele și îndeamnă spre mare. Am regăsit pretutindeni în lucrările dumneavoastră solemnitatea marilor zgomote, a marilor aspecte ale Naturii, solemnitatea marilor pasiuni ale omului. Te simți de îndată transportat și subjugat.“²⁴ În contact cu marele german, el intră foarte ușor, cu o intuiție de poet, în estetica germană. Descriind impresia pe care i-o face *Tannhäuser*, el spune că se simte „desprins de pământ“, „eliberat de gravitație“ și regăsește „extraordinara voluptate care circulă în locurile înalte“. „Atunci am înțeles pe deplin ideea unui suflet care se mișcă într-un mediu luminos, a unui extaz făcut din voluptate și din cunoaștere și plutind deasupra și foarte departe de lumea naturală.“²⁵ Aceasta descrie o experiență mistică în termenii romantici pe care-i cunoaștem: „beatitudinea spirituală și fizică“, „izolarea“, contemplarea a ceva „infinat de mare și infinit de frumos“, și în fine „senzația spațiului întins pînă la ultimele limite imaginabile“. Aici Baudelaire introduce faimoasa temă a corespondenței „parfumuilor, culorilor și sunetelor“. Există o „analogie reciprocă“ a lucrurilor „din ziua în care Dumnezeu a proferat lumea ca o totalitate complexă și indivizibilă“²⁶.

Natura e un templu ai cărui stâlpi trăiesc
Și scot adesea tulburi cuvinte, ca-ntr-o ceață;
Prin codri de simboluri petrece omu-n viață
Și toate-l cercetează c-un ochi prietenesc.

(Corespunderi, trad. Al. Philippide)*

²³ *Ibid.*, p. 820.

²⁴ Baudelaire, *Lettre à Richard Wagner*, 1860.

²⁵ Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*.

²⁶ *Ibid.*

* Traducerile din Baudelaire sînt preluate din *Florile răului*, ed. de Geo Dumitrescu, Editura pentru literatură și artă, București, 1978. (N.t.)

Ne aflăm aici în pragul sublimului „dinamic“, în care artistul e surprins interior de viziunea unitară combinată cu imposibilitatea de a o explica și de a o gândi.

Într-un acord în care mari taine se ascund,
Ca noaptea sau lumina, adînc fără hotare.

(*Idem*)

Florile răului conțin numeroase pasaje care sînt în continuitate cu această intuiție a limitelor pe care spectacolul wagnerian a trezit-o la poet. Întotdeauna imaginea sau Ideea de Dumnezeu se prezintă cînd emoția atinge punctul culminant. Dumnezeu e de asemenea asociat cu oroarea față de lume și cu dezgustul mizantrop. El e refugiul în care poetul se află în sfîrșit la adăpost de ceea ce e vulgar, josnic, răutăcios.

Spre cer, unde zărește un jîlt și o minune,
Psalmistul își ridică smerita rugăciune,
Și lungă scăpărare a nimbului rotund
Priveliștile lumii dușmane-î le-ascund.

(*Binecuvîntare*, trad. Tudor Arghezi)

Baudelaire aparține unei tradiții catolice franceze, care merge de la Joseph de Maistre (la care se referă atît de des) pînă la Claudel, în care revendicarea mîndră a atașamentului față de dogmatica cea mai severă este și un mijloc de a disprețui mulțimea necredincioasă a proștilor. „Nu mă duceți la pierzanie o dată cu Voltaire, Renan, Michelet, Hugo, și toți ceilalți infami! Sufletul lor e cu cîinii morți, cărțile lor sînt gunoi.“²⁷ Imprecația lui Claudel e baudelairiană prin orgoliul, sentimentul de superioritate pe care i-l aduce certitudinea că el are dreptate, și ceilalți — lucru de care se bucură — greșesc. Dar la Baudelaire ideea de Dumnezeu nu atrage după sine un triumf jubilant: ea țîșnește din excesul de suferință ca o compensație.

Eu știu că îl așteaptă în văile senine,
În rînd cu heruvimii preafericiți, la tine,
Pe cîntăreț o strană la veșnicul ospăț,
Al cetelor de îngeri, și caut să mă-nvăț.

Știu că durerea este cea mai înaltă treaptă (...).

(*Ibid*)

²⁷ Claudel, *Cinq Grandes Odes*.

Să ne întoarcem acum la Baudelaire critic de artă. Schimbarea de ton e considerabilă. În loc să deschidă drumuri necunoscute spre modernitate, el prelungește mai curînd căile deschise în secolul al XVIII-lea și se plasează, foarte conștient, de altminteri, sub patronajul lui Diderot. El respinge fără drept de apel „arta filozofică“. Prin aceasta, îl vizează pe Chénard, și explicit „școala germană“, fără să recunoască comunitatea de climat dintre această școală de pictură și muzica wagneriană. „Arta filozofică“ pretinde să înlocuiască cartea și să predea istoria, morala, filozofia. În ochii lui Baudelaire, e o „monstruozitate“. E o întoarcere la imaginerie, la „hieroglifa puerilă“. Overbeck nu studiază frumosul din trecut decît pentru a preda religia. Cornelius și Kaulbach, pentru a preda istoria și filozofia. Dar asta înseamnă să te înșeli asupra scopului artei, care e de „a crea o magie sugestivă care conține în același timp obiectul și subiectul, lumea exterioară a artistului și artistul însuși“. Această creație te obligă să nu utilizezi decît mijloacele plastice, singurele capabile să procure sugestia. Chénard, după germani, „disprețuiește ceea ce înțelegem noi prin pictură“. Din artă el disprețuiește „plăcerea și agrementul“²⁸.

Salonul din 1845 este cît se poate de tradițional. El e format dintr-o serie de viniete, clasate pe genuri: tablouri istorice, portrete, tablouri de gen, peisaje. Este ierarhia pe care o impunea de două secole Academia. Baudelaire, al cărui tată era un distins artist amator, și care nici el nu desena prea rău, face aprecieri de cunoscător. Îi place pictura „bună“, îl dezgustă pictura proastă.

Salonul din 1846 e organizat pe teme: romantismul, Delacroix, culoarea, șicul... Cel din 1859 se desfășoară în bogata și libera sa amploare. Totuși, critica rămîne străină de spiritul de sistem și de orice dogmatism. Cunoaștem, pentru că și le exprimă și-și fondează pe ele critica, gusturile lui Baudelaire. Ele tind spontan spre grandios. „Prefer, spune el, lucrurile mari.“ Dar prin „mare“ el înțelege noblețea, frumusețea largă a gestului, a pozei, armonia culorilor, înălțimea poetică a imaginației. Marele se opune meschinului, aridității, minuțiosului. Pe de o parte Gérôme și Meissonier, pe de alta Daumier, Corot, Ingres (da, Ingres) și Delacroix, pentru că aceștia fac o pictură de înaltă ținută care exprimă un suflet nobil, o imaginație bogată. Sublimul baudelairian nu se opune cîtuși de puțin frumosului, ci josnicului. Și aici, îl urmează pe Boileau, așa cum îl urma — el însuși semnalează acest fapt — și modelul său, Delacroix.

Gustul pentru lucrurile înalte face ca Baudelaire să aibă întotdeauna o atenție respectuoasă față de pictura religioasă. El îi apreciază pe Legros și Armand Gautier nu pentru că au ilustrat credința Bisericii, ci „pentru că au avut credința necesară țelului propus. Au dovedit că, și în secolul

²⁸ Baudelaire, *L'Art philosophique*.

al XIX-lea, artistul poate să realizeze un bun tablou religios cu condiția ca imaginația sa să fie capabilă să se înalțe pînă acolo“. El comentează cu profunzime — dar întotdeauna de pe poziția criticului de artă care compară cu Veronese și Tițian — *Punerea în mormînt* de Delacroix, *Heliodor alungat din Templu* sau *Lupta lui Iacob cu îngerul*. Dar recunoaște aceeași noblete, dacă ea însușește sufletul și mina artistului, într-un peisaj de Corot, o gravură de Manet sau de Meryon, o schișă de Guys.²⁹

Textul despre Constantin Guys nu e prin nimic un elogiu exagerat adus acestui pictor.³⁰ Dimpotrivă, el anunță în introducere că Rafael și Racine nu trebuie să oculteze întregul orizont al artei și că *poetae minores* au și ei o latură bună, solidă, delicioasă. Nu există doar „faruri“ și „genii“ supraumane. Tot astfel, nu există numai „frumusețe generală“, și e o greșală să neglijăm „frumusețea particulară, frumusețea de circumstanță și trăsătura de moravuri“. Pentru Baudelaire, totul e făcut pentru a fi privit, și ochiul exersat și sensibil al artistului transmite această sevă paginii și pinzei sale. Inclusiv trăsăturile cele mai efemere ale vieții moderne. „Modernitatea constă în tranzitoriu, fugitiv, contingent.“ Adică în costum, machiaj, prostituată, dandy, militar și „această ființă teribilă și incomunicabilă ca Dumnezeu“, femeia. Cît despre formă, pot fi utilizate schițele, „privirea sintetică și rezumativă“. Constantin Guys, alături de Moreau, Saint-Aubin, Lami, Gavarni, face parte dintre acei „artiști rafinați care, deși nu au pictat decît aspecte familiare și nostime, nu sînt mai puțin niște serioși istorici“.

Interesul picturii nu constă neapărat în măreția subiectului, nici în profunzimea geniului, ci într-o justă raportare la lume și la sine, la lume pentru a o vedea în diversitatea sa și pentru a extrage din cel mai mărunț spectacol partea sa de frumusețe rară și nouă, la sine pentru a dobîndi sensibilitatea în toată prospețimea sa, inteligența care triază, elimină, sintetizează, reflectă, cultura și abilitatea care conferă pinzei solida calitate a unei opere terminate. În acest caz, arta nu e „o sterilă imitație a naturii“, ci, pentru a reveni la ce e mai bun în tradiția clasică, un raport de emulație care transformă materia într-o operă comparabilă cu cea pe care ar fi produs-o natura, și pe artist într-un demiurg rival al acestei naturi în procesul creator.

Astfel, cel mai important lucru e percepția. Și aici se află facultatea geniului. Ea constă în forța, în șocul, în violența excepțională a percepției, așa cum o resimt în mod natural copiii:

Copilul vede totul ca pe o noutate; el este totdeauna beat. Nimic nu se aseamănă mai mult cu ceea ce numim inspirație, decît bucuria cu care copilul absoarbe forma

²⁹ Vezi Baudelaire, *Salonul din 1859*, în *Curiozități estetice*, ed. cit., pp. 117-134.

³⁰ Vezi Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*.

și culoarea. M-aș încumeta să împing lucrurile și mai departe; afirm [...] că orice gândire sublimă este întovărită de o zguduire nervoasă mai mult sau mai puțin puternică, care are rezonanțe pînă la cerebel. Omul de geniu are nervii solizi: copilul îi are șubrezi. La unul, rațiunea a căpătat un loc considerabil; la celălalt, sensibilitatea stăpînește aproape întreaga ființă. Dar geniuul nu e decît *copilăria* regăsită după voie.^{30bis}

Acest pasaj celebru sintetizează de minune crezul estetic al lui Baudelaire. Intuiția geniului și a sublimului e la fel de departe de Burke ca și de Kant — fără a fi, în acest punct, mai aproape de Boileau. Intensitatea sentimentului nu e obținută, ca la Burke, printr-un adaos de teamă și oroare, ci pur și simplu prin întoarcerea la vîrsta la care impresia primește în mod natural un maximum de forță și se înscrie cel mai profund în suflet și în memorie. Verdele paradis al iubirilor infantile e și cel în care magia lucrurilor se imprimă spontan în sufletul virgin al copilului. Dar „gîndul sublim” nu constituie nici el ocazia de a deveni plin de orgoliu conștient de propria sa vastitate și de proporția-disproporția sa cu absolutul. El e dimpotrivă dispoziția umilă prin care copilul — și omul adult, dacă are geniu — primește ca pe un dar adevărul candid al lucrurilor, fără ca răul, obișnuința, prejudecata, „prostia, greșeala, păcatul, zgîrcenia” să vină să-i întunece vederea și să-i oblitereze spiritul. Prospețimea impresiei, ingenuitatea privirii se bazează deci pe această inocentă umilință a copilăriei regăsite după voie. Este ceea ce ne transmit și atîtea poeme în versuri și în proză, atîtea fragmente din *Mon cœur mis à nu*, atîtea fragmente din corespondență: legătura dintre clarviziune și puritatea păstrată de copilul nefericit, dar uluit și „beat”, „cu ochiul fix și animalic extatic în fața *nou-lui*”. În mod evident, Baudelaire își amintește de cuvintele evanghelice: „Dacă nu redeveniți copii, nu veți intra în Împărăția Cerurilor.” Și nu veți fi în stare să vedeți nici cerul, nici pămîntul, nici pe Dumnezeu, nici imaginile sale, nici reflexele sale.

Cu simplitatea cu adevărat genială a copilului, Baudelaire regăsește principiul modestiei care a fecundat arta occidentală de cînd un papă îi fixase un program limitat și auxiliar — în contrast atît de net cu *hybris*-ul icoanei orientale, ca și cu *hybris*-ul estetic pe care-l cultivă romantismul. Aceasta îi permite lui Baudelaire să vadă excelentul și perfectul pretutindeni, în special la artiștii pe care-i știe minori, și uneori umiliți — un Meryon, de exemplu —, de care se simte legat frățeste.

Vedem astfel cum trebuie înțeleasă tema baudelairiană a modernității: nu ca o superioritate esențială, și nici ca o depășire cronologică, ci pur și simplu ca un prezent. Geniuul infantil nu devine prizonier al trecutului „cultural”, și nici sclav al viitorului imaginar. El se bucură doar de clipa

^{30bis} Baudelaire, *Artistul — om de lume, om al mulțimilor și copil*, în op. cit., p. 189.

prezentă, de lucrurile prezente. Augustin fixa niște limite acelei *distentio* a sufletului, care îi permite să se reverse de o parte și de alta a punctului indivizibil și fugitiv al clipei prezente, și să se extindă în direcția trecutului prin memorie și a viitorului prin așteptare (*intentio, attentio*).³¹ Dar aceste limite sînt mai flexibile la copil, prezentul are o durată mai mare și suferă mai puțin implacabil strivirea între un trecut și un viitor la fel de iminente. Clipa se lungește și umple totul. Și dacă i se alătură rugăciunii, viziunii divine, ea poate deveni intuiție a prezentului extern. Extazul poetic în care *Tannhäuser* l-a aruncat pe Baudelaire nu este departe de extazul Ostiei — și hrănește aceste rugăciuni și aceste „elevații” care jalonează *Florile răului*. Mai prozaic „modernă” e lumea în care se află artistul, locul său mobil plin de surprize „noi”, pe care el trebuie să-l perceapă și pornind de la care își creează opera. În nici un caz „modern” nu are vreo legătură cu noțiunea atît de străină lui Baudelaire, și de altminteri ulterioară lui, de *avangardă*. „Progresul: oroare!”³²

Fromentin

Hegel caracteriza pictura olandeză prin ceea ce reprezenta ea: scene de gen, naturi moarte, peisaje. Dar lui Fromentin nu-i pasă de subiecte. Nu pe ele le admiră, ci tehnica. El se adresează pictorilor în calitate de pictor, nu pentru a le procura rețete și tehnici, ci pentru a-i redresa și a împiedica ceea ce el consideră drept o decadență a meseriei. „S-ar spune că arta de-a picta e un secret de mult pierdut și ultimii maeștri într-adevăr experimentați care o practicaseră au luat cu ei cheia acestui secret.”³³ Niciodată nu se mai vorbise despre pictură atît de competent, cu o asemenea practică completă a procedeelelor, chiar a „bucătăriei”, într-o carte destinată desigur să-i îndemne pe confrăți dar și să educe publicul, și, se precizează, „oamenii de lume”. Fromentin rămîne un clasic al esteticii de tip francez: educare a ochiului, artă de a judeca pictura după „calitatea” sa, formare a gustului, ghid al cunoscătorului.

Prin urmare subiectul nu mai contează, de vreme ce calitatea se regăsește în egală măsură în toate. Fromentin, considerat astăzi timid și prizonier al culturii sale, mergînd pînă la a plasa caravane algeriene sub cerul acoperit cu norișori albi al Zeelandei și în lumina lui Ruysdael, Fromentin, în ciuda acestui „paseism”, este la fel de disprețuitor față de reprezentat și la fel de „formalist” ca un Maurice Denis sau un André Lhote. Iată cum descrie *Martiriul Sfîntului Liévin*, de Rubens:

³¹ Vezi Augustin, *Confesiuni*, XI, xxviii, 3.

³² Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*.

³³ Fromentin, *Les maîtres d'autrefois*, Le Livre de Poche, Paris, 1965, p. 235 (*Maeștri de odinioară*, trad. de Modest Morariu, Meridiane, București, 1969, p. 151).

Uitați că-i vorba de un omor mîrșav și sălbatic, de un sfînt episcop căruia tocmai i-a fost smulsă limba, care varsă sînge și se zvîrcolește în cumplite convulsii; *uitați* de cei trei călăi care-l schingiuesc, unul ținînd cuțitul însîngerat între dinți, celălalt cu un clește uriaș în mîini și întinzînd cîinilor hidoasa zdreanță de carne; *priviți* doar calul alb care se cabrează pe fondul cerului alb, sfîta de aur a episcopului, etola sa albă, cîinii pătați cu negru și cu alb, patru sau cinci tonuri de negru, două toce roșii, fețele aprinse, cu bărbi roșcovane, iar jur împrejur, pe cimpul vast al pinzei, concertul încîntător de griuri, de azururi, de arginturi limpezi sau întunecate, și nu veți mai încerca decît sentimentul unei armonii radioase...³⁴

Fromentin observă și un contrast expresiv, o antiteză poetică dorită de Rubens în acest tablou „crîncen și celest, groaznic și surizător“. Dar simțim că acest cuplu antitetic e pe punctul de a se dizolva, că pictura pură e pe punctul de a se debarasa de *impedimentum*-ul lucrului reprezentat, că ea e pe cale să se retragă în sine într-o completă autonomie. *Maeștri de odinioară* marchează începutul drumului care va conduce pictura franceză, conform unei logici opuse celei care va duce la abstracționismul lui Kandinsky și Malevici, la o artă abstractă de un alt tip, abstractă totuși — profană și agnostică în aceeași măsură în care cealaltă e mistică — și greu de distins de cealaltă pentru acela care uită intențiile și motivele. Abstracțiunea grațioasă și armonioasă care distinge școala de la Paris spre 1950 se leagă parțial de încîntarea „concertului încîntător de griuri, de azururi, de arginturi“, gustat pentru el însuși și cu totul suficient. Pe această cale, estetica tehnicii și vederii duce în felul său la o nouă atitudine față de imagine, pe care ezităm să o atribuim iconoclasmului și care ar fi poate o formă de iconofilie, chiar de iconolatrie, care are loc prin estomparea reprezentatului în favoarea unei exaltări hiperbolice a formelor și a culorilor — care se va urca uneori pînă la adorarea schemei geometrice a compoziției.

Iată de ce, atunci cînd se referă la o imagine a lui Dumnezeu — *Corborea de pe Cruce* de același Rubens —, Fromentin omite pur și simplu divinul: „Cristos este una din cele mai elegante figuri imparate de Rubens pentru a picta un Dumnezeu. El are nu știu ce grație prelungă subțiratică, unduioasă, care-i conferă toate farmecele gingașe ale naturii și toată distincția unui frumos studiu academic.“³⁵ Și el continuă să detalieze „trupul mare și nițel deșelat“, „capul mic, slab și delicat“, pînă la „piciorul vînat și stigmatizat“ care întîlnește în partea de jos a Crucii umărul gol al Magdalenei și în care Fromentin crede că vede o aluzie emoționantă. Divinul se reduce la uman, dar umanul la rîndul său se poate volatiliza

³⁴ *Ibid.*, p. 45.

³⁵ *Ibid.*, p. 64.

în pictura pură, în spațiul care se întinde între pînza de calitate și ochiul rafinat de cunoscător, atent la tușă, la tonuri, la valori.

Prima generație impresionistă

Întîlnim acum cea mai mare explozie de pictură de la aceea care s-a petrecut în Țările de Jos în secolul al XVII-lea. De la întîlnirea rămarului Eugène Boudin cu liceanul Claude Monet pe străzile din Le Havre, spre 1855, nu trece un an fără un eveniment memorabil, fără un miracol, și asta durează cel puțin pînă la sfîrșitul secolului. Șapte mari pictori, Manet, Monet, Degas, Cézanne, Seurat, Van Gogh, Gauguin au trăit aproape împreună, privindu-se unul pe altul, servindu-și unul altuia drept trambulină. Și alături de ei Renoir, Pissarro, Lautrec, Bernard, Caillebotte și alți zece formau o coroană, o a doua linie care ar fi fost suficientă pentru a asigura gloria unei epoci mai puțin excepțional fecunde. Între acești bărbați, dintre care nici unul nu a avut o viață banală, ci întotdeauna înnobilită de trăsături de curaj și uneori de eroism, a existat destul de puțină ură, dispreț, gelozie, mult mai adesea prietenie și o desăvîrșită generozitate. Acest grup de tineri îndrăzneți, care se sprijineau în timpurile grele, conferă începuturilor impresionismului acea lumină veselă și tonică ce luminează și *Cei trei mușchetari*. „Există la ei o alură de cuceritori, dar francă și vioaie, un „Și acum, între noi doi, Paris!“ cu fond optimist.

Parisul, sau cel puțin o parte a Parisului, era gata să-i întîmpine. „Pictură de democrați, de oameni care nu-și schimbă lenjeria“, spunea contele Nieuwerkerke. Da, dar Parisul era și singurul oraș democratic din Europa, chiar dacă nu și cel mai curat. Nici statul nu era feroce. Totuși M.S. împăratul e cel care „vrînd să lase publicul să judece legitimitatea acestor declarații (adică a protestelor împotriva refuzurilor Salonului), a decis că operele de artă care vor fi refuzate să fie expuse într-o altă parte a palatului Industriei“³⁶. Republica a fost mai puțin generoasă. Dar cel puțin i-a lăsat pe artiști să se descurce, fără să intervină, fără să interzică, fără să subvenționeze. Huysmans amintește cuvintele lui Courrier: „Ceea ce încurajează statul lincezește, ceea ce protejează el — moare.“³⁷ Pictorii impresionisti îi cereau rareori ceva, și oricum ar fi fost în zadar.

Cît despre societate, ea era destul de diversă pentru a oferi un adăpost sau o șansă fiecăruia. Manet era bogat, Degas, Cézanne, Seurat — înstăriți. Cei mai săraci, Van Gogh, Monet, Pissarro găseau în mica bur-

³⁶ Citat de John Rewald, *Histoire de l'impressionnisme, Le Livre de Poche, Paris, 1971*, vol. I., p. 113.

³⁷ Joris-Karl Huysmans, „L'exposition des Indépendants“; citat de Denys Riout, *Les Ecrivains devant l'impressionnisme, Macula, Paris, 1989*, p. 296.

ghezie a artizanilor și negustorilor oameni de treabă care îi sprijineau. În acești ani, în Franța literatura a fost în ansamblu inferioară picturii. Dar i-a luat partea, Mallarmé ca și Zola, Duranty ca și Fénéon, Mirbeau ca și Huysmans, cu un discernămint inegal, dar cu un entuziasm sincer, și când unul — ca Zola — abandona cursa, ceilalți nu se lăsau. Desigur, *establishment*-ul miniștrilor, saloanelor, Artelor Frumoase era ostil. Dar barajul care în Germania, în Anglia ar fi fost fatal acestui gen de pictură era permeabil în Franța și lăsa niște pliuri de burghezie cultivată, glumeață, independentă și un ocean de oameni mărunti anarhizați, care-i iubeau foarte mult pe acești pictori a căror straniețe putea fi raportată la „boemă” (cu statutul bine asigurat de generații întregi) și care aveau destul fler ca să ghicească, când era cazul, calitatea muncii. Acești artiști care au fost numiți blestemați, cu excepția poate a lui Cézanne, marele izolat, nu au dus niciodată lipsă de un mediu înțelegător. Până și Van Gogh.

Noutatea artei lor, dificultatea de a o face înțeleasă le-a dictat lui Pissarro și lui Monet câteva cuvinte cu alură revoluționară. Pissarro a declarat de mai multe ori că trebuie ars Luvrul, lucru care s-ar fi putut lesne întâmpla dacă câțiva paznici nu ar fi stins focul aprins de comunarzi la Palatul Tuileries.³⁸ Monet scria lui Bazille în 1868: „Cu cât înaintez în vîrstă, cu atît regret pușinul pe care-l știu; ăsta e lucrul care mă deranjează cel mai mult.”³⁹ Aceste afirmații nu trebuie luate în sensul nihilist și iconoclast al declarațiilor asemănătoare ale futuriștilor italieni și ruși. Ele trădau doar exasperarea în fața formulelor academice, care pretindeau că se sprijină pe autoritatea muzeului, sau nerăbdarea unui tînăr talent care-și croiește drum. Nu e nevoie să revenim la ceea ce ne învață toate istoriile mișcării: cultura vastă, inteligenta meditație asupra maeștrilor, și îndeosebi a maeștrilor apropiați, Delacroix, Ingres, Corot, spaniolii colecției lui Ludovic-Filip, peisagiștii englezi descoperiți la Londra. Impresioniștii refuză o anumită modernitate; cea care e legată de formele triviale ale sensibilității epocii, de erotismul oarecum vulgar al pompierismului, de afectarea uneori dezgustătoare a unui Bouguereau sau a unui Cabanel, de șicul găunos al unui Helleu, de minușia adeseori zadarnică a unui Meissonier. Întreg catalogul triumfătorilor lor concurenți este bine surprins de Degas. Dincolo de această pictură la modă, pe care o consideră nedemnă și contrară onoarei picturii, ei privesc spre maeștri, Poussin, Velázquez, Rubens, se măsoară după ei și cu ei. Cézanne vizează muzeul.

Estetica operelor întrece înfinit estetica gîndirii. Ceea ce au spus despre concepțiile lor impresioniștii e ciudat de succint și de scurt în comparație cu reflecția generațiilor următoare. Motivul cel mai probabil este că ei nu

³⁸ Vezi J. Rewald, *Histoire de l'impressionnisme*, op. cit., vol. I, p. 44.

³⁹ Citat *ibid.*, p. 236.

aveau nevoie să le elaboreze. Voiau să facă o pictură bună, în opoziție cu o pictură pe care o judecau în jurul lor a fi proastă. Nu aveau o pretenție intelectuală la inovație. Manet nu a înțeles niciodată exact de ce pînzele sale, care în ochii lui meritau ca și celelalte recunoaștere socială, nu o obțineau. Ei sufereau de ostracizarea al cărei obiect erau, dar fără un spirit de revoltă sau de revoluție. Sufereau inocent, pentru că gîndeau că fac bine ce fac. Aveau conștiința că urmează o tradiție, chiar dacă ea era de cîtva timp o potecă strîmtă și incomodă. Este aceea a lui Baudelaire în ceea ce ține de noblețea artistului, de obligațiile sale, de poziția sa în raport cu o societate care poate fi sordidă și ostilă. Dar este deopotrivă aceea a lui Diderot și din nou a lui Baudelaire, datorită primatului vederii și tehnicii asupra gîndirii, și a raportului cu „natura”.

Acest raport este fericit. „Dacă asta nu m-ar amuza, vă rog să credeți că nu m-aș ocupa de pictură”, spune Renoir.⁴⁰ Și Monet: „În fiecare zi descopăr lucruri tot mai frumoase; e înnebunitor, cum îmi vine să mă apuc de toate: îmi crapă capul!”⁴¹ Sînt cu toții posedați de furia de a picta. Să ne gîndim la ultimii lor ani: Manet, torturat de tabes, pictînd *Un bar la Folies-Bergères*; Degas, aproape orb, lucrînd pasteluri pe care nici măcar nu vrea să le mai arate cuiva; Monet, cu ochiul încețoșat de cataractă, transpunîndu-și cu frenezie grădina pe pînze uriase; Cézanne, luîndu-și în fiecare zi drișca pentru a se posta cu fața la Sainte-Victoire, pînă cînd un atac îl doboară; Van Gogh...

Descoperirile propriu-zis picturale ale impresioniștilor, privitoare la lumină, jocul tonalităților, își află originea în contemplarea uimită a lumii, într-o artă a viziunii capabilă să transfigureze orice spectacol. „Am văzut, serie Duranty, o mare mișcare de grupuri formate de relațiile dintre oameni atunci cînd se întîlnesc pe diferitele terenuri ale vieții: la biserică, în sufragerie, în salon, la cîmîtir, pe cîmpul de manevre, în atelier, în cameră, pretutindeni. Diferențele de îmbrăcăminte jucau un rol important și concureau cu diferențele de fizionomie, de alură, de sentiment și de acțiune. Totul mi se părea orînduit ca și cum lumea ar fi fost făcută doar pentru bucuria pictorilor, bucuria ochilor.”⁴² Progresele tehnice, adică adaptarea procedeeilor la arta lor, sînt în ele însele un motiv de bucurie, care se exprimă uneori în termeni evasimistici: „Descoperirea constă propriu-zis în a fi recunoscut că lumina puternică decolorează tonurile, că soarele reflectat de obiecte tinde, din cauza strălucirii, să le reducă la acea unitate luminoasă care topește cele șapte raze prismatice într-o singură străfulgerare incoloră care e lumina” (Duranty)⁴³. Sînt cuvinte care aproape că le-ar putea aparține lui Plotin sau lui pseudo-Dionisie.

⁴⁰ Citat *ibid.*, p. 199.

⁴¹ Citat *ibid.*, p. 150.

⁴² Citat *ibid.*, vol. II, p. 40.

⁴³ Citat *ibid.*, p. 41.

De fapt, nu trebuie să mergem prea departe, ci să rămânem în universul simplu și aproape artizanal — în sensul cel mai nobil al cuvîntului — în care se plasau, prin natura lor socială și prin modestia lor intelectuală, primii impresionisti. Bătrînul Pissarro, care a fost, prin bunătatea sa, prin temperamentul său blînd și pașnic, nucleul afectiv și placa turnantă a grupului, dădea pictorului Louis Le Bail, spre 1896, următoarele sfaturi, care conțin crezul estetic al acestei generații:

Trebuie să căutăm natura potrivită temperamentului nostru /idee a lui Zola: „natura văzută printr-un temperament“/, să privim motivul mai mult pentru formă și culoare, decît pentru desen (...). Să nu oprim conturul lucrurilor; desenul trebuie dat de pata justă de valoare și de culoare. Într-o masă, ce e mai dificil, nu e să detaliezi conturul, ci să faci ce e în interior. Să pictezi caracterul esențial al lucrurilor, să cauți să îl redai prin orice mijloace, fără să te preocupi de meserie. Pictînd, trebuie să alegi un subiect, să vezi ce e la dreapta și la stînga, să lucrezi la toate simultan. Să nu faci bucată cu bucată; să faci totul deodată (...). Ochiul nu trebuie să se concentreze asupra unui anumit punct, ci să vadă totul și în același timp să observe reflexul culorilor pe lucrurile care le înconjoară (...). Să nu procedezi după reguli și principii, ci să pictezi ce observi și ce simți. Trebuie să pictezi generos și fără ezitare, fiindcă e preferabil să nu ratezi prima impresie resimțită. Fără timiditate în fața naturii: trebuie să îndrăznești, cu riscul de a te înșela și a comite greșeli. Trebuie să nu ai decît un maestru, natura: pe ea trebuie să o consulți întotdeauna.⁴⁴

Obiectul contemplației e natura. Respectarea regulilor academice ne separă de ea. Desenul prea precis al conturilor ne împiedică să o vedem în inima sa, în „fînța“ sa deplină, în totalitatea sa imediată. El divizează, respinge la periferie ceea ce trebuie zărit în centru, în continuum-ul simultan al obiectului. Trebuie să o percepem „împreună“, „simultan“. Nu trebuie să ne fie teamă, ci să acționăm cu îndrăzneală, cu generozitate, s-ar fi spus în secolul al XVII-lea, și cu atît mai rău dacă apar și greșeli. Atunci din extazul ochiului rămîne o operă care o fixează, o reflectă ca echivalentul analogic al naturii. *Natura sive Deus*: în acest punct, e greu de stabilit unde duce această ascensiune spirituală. Trebuie, spunea deja Boudin, „să-i aducem pe burghezi la lumină“⁴⁵. Dorința de comuniune directă e atît de puternică încît pînă și *quid est*-ul în fața obiectului, judecata care îl numește, pare încă un obstacol în calea fuziunii. Monet explica în 1889 pictorului american Cabot Perry că i-ar fi plăcut să se nască orb, apoi (ca orbul lui Diderot) să primească deodată darul vederii. Fiindcă atunci el ar fi început să picteze fără să știe care erau obiectele pe care le vedea în fața lui.⁴⁶

⁴⁴ Citat *ibid.*, p. 116.

⁴⁵ Citat *ibid.*, vol. I, p. 166.

⁴⁶ Vezi *ibid.*, vol. II, p. 1203.

Aceasta deschide posibilitatea unei răsturnări. Actul vederii pure, care refuză medierile judecății, care refuză obiectelor orice altă identitate decât aceea de a fi un punct local în continuum-ul spațiului colorat, sfîrșește la echivalentul nonvederii. Iată de ce cînd Monet, atins de cataractă, nu mai „distinge” clar lucrurile, departe de a-și abandona pensulele, pictează mai mult ca niciodată, într-o stare de fuziune cu natura, în care simplul gest de a picta ține loc de pictură. La muzeul Marmottan, există astfel un lung dreptunghi orizontal în care nu mai subzistă decât niște virgule de pictură pe o pînză lăsată parțial descoperită, fără nici o referință la un spectacol imaginabil pentru spectator, și care dă aparența unui fel de caligrafie mistică, în manieră japoneză, cu alură zen. Încă un pas, și legătura cu lumea exterioară fiind ruptă, nu mai rămîne decât de transcris printr-un gest frămîntările interiorității: și Pollock, studiindu-l atent pe Monet, va ajunge la un limbaj plastic apropiat pornind de la nonvedere. Dar Monet nu face acest pas.

Nu există o unitate stilistică la primii impresioniști. Degas, Manet, Renoir, Cézanne au încercat factura inventată de Monet și apropiată săi, apoi au dezvoltat propriul lor idiom. Dar există între ei o unitate filozofică, al cărei punct esențial — alături de exigența morală a „picturii bune” — este raportul de interes pasionat pentru lumea exterioară, pentru lucruri, lumină, viață și, cum spuneau ei, natură. Ei au păstrat fidel acest raport atîta vreme cît au rămas în viață, în timp ce mișcarea impresionistă ca atare se epuizase sau se dispersase.

Dar, în acești ani atît de plini încît în fiecare lună sau aproape în fiecare lună părea că se petrece un eveniment major în istoria picturii, trebuie să ne concentrăm asupra perioadei 1886-1890, în care se afirmă Gauguin și Van Gogh, egali ca talent cu primii, care vorbesc un limbaj de pictură comunicant și comprehensibil pentru mediul artistic creat de generația mai în vîrstă, care simt în continuitate cu ei și, în ochii neînțelegătoarei critici ostile, trebuie puși în aceeași tabără, dar a căror filozofie profundă este net discordantă.

Monet, Cézanne respectau pictura lui Gauguin, care provine din a lor și a cărei calitate răspunde criteriilor de excelență pe care ei le-au fixat. Dar „voința artistică”, *Kunstwollen*, ca să vorbim ca Riegl și Worringer, se află în cealaltă extremă. Dovadă, această declarație pe care Gauguin o face lui Schuffenecker (1888): „Nu copiați prea mult după natură, arta e o abstracțiune; extrageți-o din natură, visînd în fața ei și gîndiți-vă mai mult la creație decât la rezultat.”⁴⁷ Imitația naturii — punctul de ancorare a impresionismului în tradiția clasică — se îndepărtează. Natura e doar ocazia unei „reverii”, în sinul căreia se elaborează ceea ce Gauguin nu-

⁴⁷ Citat *ibid.*, p. 199.

mește o „sinteză” sau o „abstracțiune” (într-un sens care va fi reluat curând de o școală de pictură) și care, la capătul unei alchimii interioare, constituie „creația” artistului.

Disparația lentă a excepției franceze

Cu asemenea teme, ieșim din excepția franceză și reintrăm în curentul dominant al istoriei artistice europene. Este vorba de simbolism. Era nevoie de un mare artist ca Gauguin — și ca Van Gogh — pentru a da lovitura decisivă și a devia mișcarea specifică a esteticii franceze, care, prin romantism, realism, naturalism, impresionism (fără să uităm academismul), rămăsese, prin raportul său cu natura, pe orbita clasică. Nu în întregime, totuși. Într-adevăr, cotitura marcată de Gauguin readuce spre centru opere considerabile care fuseseră, deși admirate de toți, lăsate momentan deoparte: un Puvis, un Gustave Moreau. În ultimii ani ai secolului, excepția franceză nu mai e atât de frapantă, și pare mai exact să o reducem la o școală particulară în pictura paneuropeană. Școala franceză se alătură Europei, dar unei Europe transformate deja de școala franceză, care își amintește atunci de influențele pe care le-a primit din Anglia și din Germania. Va trebui să revenim asupra acestei chestiuni.

Putem oare afirma cu adevărat că excepția franceză — care dura de la violenta separare din 1789 — a luat sfârșit? Desigur că nu. Sub diferitele limbaje plastice care coexistă sau se succedă la Paris, persistă un ton, o capacitate de rezistență față de estetica generală din Europa, care durează pînă la cel de-al doilea război mondial. Degas, Renoir, Monet, Cézanne au o bătrînețe lungă. Ei mor în plină glorie, înconjurați de venerație, *grand old men*, cărunți, și tot fecunzi. Scurta carieră a lui Seurat se desfășoară în mare parte în cadrul pe care îl trasaseră ei. Regăsim în opera sa sensul măștrilor (el este, prin Lehmann, un nepot al lui Ingres, îl admiră pe Millet, exemplul lui Puvis se citește în *Scăldat la Asnières*, și chiar în *La Grande-Jatte*), combinat cu observarea pasionată a naturii și a luminii, ca date obiective, care intră în gîndire prin simțuri și cu care trebuie să ne măsurăm.

Bonnard a făcut parte din grupul *Les Nabis*, dar se desparte de ei pentru a reveni la propriul său impresionism, care este, în originalitatea stilului său, ciudat de consonant cu spiritul anilor 1870.⁴⁸ Astfel, el nu rămîne în urmă, ci liber față de toate experimentele, inclusiv ale sale, pînă la moarte.

⁴⁸ Cît de repede au evoluat *Les Nabis*! Antrenați de Sérusier și de Aurier pe calea interiorității spiritualiste, Vuillard și Bonnard au preferat picturii interiorului pictura interioarelor.

Alții, care nu pretind să fie în primele rinduri, ci excelează acolo unde se află, păstrează alura franceză, un Marquet, un Derain, un Dufy. Nu mai e vorba aici de o analiză a condițiilor viziunii, care fusese metoda — dar nu filozofia — impresioniștilor. Însă ei conservă integral și apără cu umor filozofia locuirii acestei lumi, a uimirii și a plăcerii de a te găsi aici, a fericirii de a picta și a fericirii pe care trebuie să o procure pictura.

Mai mult, această filozofie se extinde mult dincolo de cercul adepților, și nu obosește să coloreze opera adversarilor. Gauguin nu e Böcklin, Sérusier nu e Khnopff, și chiar Van Gogh nu e Munch.⁴⁹ Există ceva prietenos, mai precis o dragoste adevărată față de natură, care-i separă pe primii de cei din urmă. Oricare ar fi ponderea „ideilor“, sentimentelor, simbolurilor cu care încarcă apoi pinza, aceasta iese în prealabil dintr-o confruntare cu un real observat pentru el însuși, care subzistă sub „conținutul“ ideal, și îl face să trăiască.

Pentru a ne convinge de asta, e suficient să ne gândim la opera celor doi pictori care au dominat scena franceză a secolului XX, Matisse și Picasso. „Visez la o artă a echilibrului, purității, liniștii, fără un subiect neliniștitor sau obsedant, care să fie, pentru oricine lucrează cu mintea, pentru omul de afaceri ca și pentru omul de litere, de exemplu, un lenitiv, un calmant cerebral, ceva asemănător cu un fotoliu bun care îl destinde de oboselile fizice.“⁵⁰ Nu se poate imagina o despărțire mai fin-ironică de estetica profundului, a sublimului, a geniului chinuit. Matisse se învecinează cu Valéry în afirmarea unui clasicism inteligent și detașat. Ce avem mai profund e pielea, va spune aproximativ cel de al doilea. În pictură, ar spune Matisse, e suprafața. Ea trebuie să procure desfătarea. „Un tablou trebuie să fie liniștit pe perete. El nu trebuie să introducă în spectator un element de frământare și de neliniște (...). Un tablou trebuie să procure o satisfacție profundă, odihna și cea mai pură plăcere a spiritului copleșit.“⁵¹ „O, spuneți-le americanilor că sînt un om normal; că sînt un tată și un soț devotat, că am trei copii frumoși, că merg la teatru, practic echitația, că am o casă confortabilă, o grădină frumoasă pe care o ador, flori etc., exact ca toată lumea.“⁵² Ținutele de mag ale lui Peladan îl fac să ridă: dacă ăsta e geniul...

Cît despre afirmațiile despre arta de a picta, ele le-ar putea aparține lui Poussin sau Félibien. Matisse nu se mulțumește cu „senzațiile fine și fugitive“ ale impresioniștilor. „Prefer să risc să pierd șarmul și să obțin mai multă stabilitate.“⁵³ Ca Cézanne. Asemeni clasicilor, consideră Matisse,

⁴⁹ Trecerea lui Munch prin Franța aduce o destul de lungă „inseninare“ în opera sa.

⁵⁰ Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, Hermann, Paris, 1972, p. 50.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*, p. 53.

⁵³ *Ibid.*, p. 45.

Cézanne reface mereu același tablou — același și mereu altul. El e maestrul său, pentru că în generația sa el e cel care putea cel mai bine „să-și facă ordine în creier“. Este pentru el un fel de „bunul Dumnezeu al picturii“. Matisse își face educația copiind. La Saint-Quentin, adolescentul îl copiază pe umilul pictor local, elev al lui Bouguereau. La Luvru, îi copiază pe Rafael, Poussin, Carracci, Champaigne, pe flamanzi. El îi copiază ca pictor, fără servilism. Își caută propriul drum. Fovismul e un „scurt moment“ care corespunde întrebării: „Ce vreau?“⁵⁴ Cubismul (care „a avut o funcție esențială în lupta împotriva decadenței impresionismului“) îi aduce precizia desenului.⁵⁵

Rusia îi dezvăluie icoane „care-i egalează pe primitivii francezi“⁵⁶. Aceștia sînt maeștrii, studiați cu grijă, într-un spirit de libertate, dar și de docilitate, de elev sincer și lipsit de orgoliu. Raportarea la natură este în mod senin la fel de clasică ca și raportarea la maeștri. Pictorul „trebuie să aibă acea simplitate de spirit care îl va face să creadă că a pictat doar ceea ce a văzut“. Lui Matisse îi plac cuvintele lui Chardin: „Pun culoare pînă ce seamănă.“ Și cele ale lui Cézanne: „Vreau să fac imaginea.“ Sau ale lui Rodin: „Copiați natura.“ Da Vinci spunea: „Cine știe să copieze, știe să picteze.“ „Oamenii care fac un stil cu tot dinadinsul și se îndepărtează voluntar de natură sînt alături de adevăr. Un artist trebuie să-și dea seama, cînd raționează, că tabloul său e factice, dar cînd pictează el trebuie să aibă sentimentul că a copiat natura. Și chiar atunci cînd s-a îndepărtat de ea, trebuie să-i rămînă convingerea că nu a făcut asta decît pentru a o reda mai complet.“⁵⁷

Nu e sigur că putem deduce opera lui Matisse din declarațiile sale. E posibil ca ele să ascundă o ironie, sau să fie contrapunctul sau compensația unei îndrăzneli picturale asupra căreia nu dorea ca spectatorul să întirzie. Dar această voință de clasicism, de ordine, de devoțiune față de figură, față de nudul feminin, acest instinct de claritate, de măsură, de bucurie se întîlnesc și în ultimele colaje, în capela din Vence ca și în comentariile cu care bătrînul pictor le însoțește. Este o strălucită afirmare a esteticii frumosului în secolul XX.

Pare paradoxal să-l așezăm pe Picasso alături de Matisse. Barcelona, unde el debutează, este în 1900 wagneriană, preraphaelită, *jugendstil*. Ea îi adoră pe Munch și Beardsley, se simte mult mai aproape de München și de Londra decît de Paris.⁵⁸ Prin temperament, Picasso nu e genul care se întoarce umil spre natură, lumină, peisaj, nici care redă scrupulos apa-

⁵⁴ *Ibid.*, p. 116.

⁵⁵ Vezi *ibid.*, p. 120.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁵⁸ Vezi André Fermigier, *Picasso, Le Livre de Poche*, Paris, 1968, p. 16.

rențele. Primele sale tablouri (perioadele albastră și roz) sînt încă în descendența simbolismului: melancolie, spleen, corpuri languroase, prelungi, chipuri visătoare, enigmă a sensului. El nu datorează mare lucru Franței, poate doar lui Puvis și lui Gauguin. Iată-l la Paris: asta ca să multiplice loviturile de chimval, și chiar loviturile de stat. „Uimește-mă”, îi spunea Diaghilev lui Cocteau. Picasso nu are nevoie să fie rugat. *Domnișoarele din Avignon*; cubismul; *Paradă, Les Grandes Baigneuses*; *Guernica*...: el face figură de revoluționar instituțional. Pentru Franța mijlocie, el reprezintă de unul singur modernismul pictural, rezumă tot ce are acesta derutant, contrar bunului-simț, sistematic deformant, discordant, bizar, ne-realist. Să adăugăm că trăiește ca un rege, că recunoașterea universală a genialității sale îl eliberează de toate regulile și îl așază deasupra legilor. E venerat, adulat, fotografiat, filmat în castelele sale, printre femeile sale, iluștrii săi prieteni. El este artistul supraom prin excelență și se bucură de un statut la care nici Velázquez, nici Da Vinci, nici Rubens n-ar fi visat vreodată. Hitler, Stalin însuși nu îndrăzneau să se atingă de el. E imens de bogat.

„Geniul” său, în sensul cel mai kantian al cuvîntului, este evident. El conferă artei regulile sale — deși e atît de strivitor încît nu putem spune pur și simplu că are elevi. Nu știm, și nici el nu știe, de unde vine maniera sa, dar ea e recognoscibilă în cea mai mărunță mîzgălitură, într-un capăt de gravură, un fragment de pînză: e Picasso, și asta nu se confundă cu nimic și cu nimeni. El este, mai mult decît oricare altul, artistul mondial. Spaniol care trăiește în Franța, granițele „pieței” sale se întind din California pînă în Japonia. Și totuși, dacă plasăm cariera lui Picasso pe fundalul picturii europene a secolului XX, putem susține că cel mai universal dintre pictori e unul din cei care au contribuit cel mai mult la menținerea excepției franceze, a caracterului particular, marginal, arhaic pe care arta franceză îl păstra în raport cu estetica europeană dominantă, care o lega cu încăpăținare de tradiția clasică.

E inutil să comentăm după alții schimbările introduse în stilul lui Picasso de descoperirea lui Lautrec, Gauguin și a marelui stabilizator, Cézanne. Dar, pentru că l-a „rumegat” pe Cézanne, anarhistul catalan deschide timp de cîțiva ani calea avangardei. Acesta e cuvîntul care trebuie de acum înainte folosit. Încă nu l-am întîlnit, dar el se impune în mod evident ca o atitudine conștientă. Ea se manifestă prin loviturile de teatru ale „primitivismului” negru și ale cubismului.

Mărturisesc că nu înțeleg mare lucru din această din urmă mișcare.⁵⁹ Dacă e să-i credem pe autori — mai precis pe Braque, care aduce mărturie despre asta mai tîrziu, cînd nu mai e cubist —, ar fi vorba de a te apropia

⁵⁹ Lucrarea lui John Golding, *Le Cubisme*, nu m-a făcut să progrez.

de obiect, de a-i reda esența. Prin aceasta cubismul invocă patronajul lui Cézanne, care renunță progresiv la perspectivă, invită, ca să spunem așa, obiectele naturii moarte să se pună la îndemina spectatorului, și, în fine, geometrizează prin cilindru, cub și sferă. Pictorul cubist ne asigură că desfășoară obiectul, îl desface astfel încît să-i prezinte toate fețele simultan, că se străduiește să suprimе rupturile între obiecte, cel puțin încearcă să le dea intervalelor „tot atîta energie cîtă au figurile care le determină” (André Masson). Cum scrie Fermigier, „obiectul este oarecum dematerializat, fiind decupat în planuri deschise, iar spațiul e materializat prin condensarea în planuri analoge”⁶⁰.

Mă întreb dacă trebuie să credem vreun cuvînt din explicațiile acestor pictori, pînă într-atît operele lor cubiste au aerul că le cîntăresc. Obiectele își pierd mai întîi culoarea, care e totuși, pentru un pictor, un atribut principal al ființei lor, apoi rapid forma și volumul, chiar redus la cub și la cilindru. În scurta perioadă zisă analitică, nu mai există nici o diferență formală între o pictură abstractă și o pictură cubistă, și de aceea primii abstracționiști ruși și germani îi implorau pe cubiști să facă un ultim efort și să li se alăture. Și e adevărat că ei nu erau departe. Cînd Braque scria (mai tîrziu): „Nu trebuie să imităm ceea ce vrem să creăm” și că funcția pictorului nu e „să reconstituie o anecdotă, ci să constituie un fapt pictural”, se punea problema ca în loc să pleci de la o realitate pentru a face un tablou, să inventezi, să creezi o nouă realitate.⁶¹ *Ut pictura musica*: pictorul organizează liber formele în felul în care un muzician (cel puțin așa crede el) procedează cu sunetele. Într-adevăr, încă un pas, și ne aflăm pe aceeași treaptă cu Kandinsky și Malevici.

Dar Picasso nu a făcut acest pas. Declarațiile cézaniene și hiperrealiste ale cubiștilor, oricît de prudent ar trebui privite, afirmă cel puțin o „bună intenție” de a nu se desprinde complet de real. De altminteri, Picasso nu a rămas mult timp la această pictură gri, austeră, severă. Cubismul colajelor pe care le-a practicat în vremea războiului arată că el ia distanță, în felul său comic, inventiv și ludic. El se destinde și se amuză. Cam de pe atunci și pînă la sfîrșitul lungii sale vieți, Picasso se desparte de avangardă. El continuă să o încarneze pentru marele public, pe care nu încețază să-l țină cu răsuflarea tăiată prin „perioade” de fiecare dată răsunătoare, în care își desfășoară întreaga măiestrie. Dar chiar dacă triumfă datorită excepționalelor sale mijloace de artist și deține un rol de primă mărime, adevărații avangardiști nu se lasă amăgiți: el nu mai aparține lumii lor.

⁶⁰ A. Fermigier, *Picasso, op. cit.*, p. 94.

⁶¹ Vezi *ibid.*, p. 68.

L-am citat pe Valéry, alături de Picasso. Ar trebui să cităm mediul în care evoluau Diaghilev, Cocteau, frații Beaumont, familia Noailles, mediul teatrului și al lumii bune, în care face, în anii 1920, figură de personaj. Neoclasicismului francez, reacție de supraviețuire după hecatombă, i-ar plăcea să-l anexeze, alături de Giraudoux, Valéry, Maillol, Derain, pe Picasso, care le dă câteva garanții, plătite prin câteva surprize neplăcute.⁶² Dar să privim, tot de foarte sus, al doilea versant al operei lui Picasso. Care sînt temele sale? Portrete, nuduri, femei, copii. Nu numai că nu există o dușmănie între femeie și el (cu excepția scenelor de menaj), acea dușmănie sau acel pesimism schopenhaueriene care sînt o constantă a simbolismului, a expresionismului, ca să nu mai vorbim de abstracționism, ci dimpotrivă, există o vie dorință, care explodează de la o pînză la alta, de la Olga la Dora, de la Françoise la Jacqueline, fără a le uita pe Sylvette și pe toate celelalte. În nud, întotdeauna senzual, întotdeauna relaxat, niciodată obscen, niciodată dezgustat, Picasso e înfrățit cu pictorii din sudul catolic al Europei, aflați la antipodul unor artiști ca Dix sau Schiele. Cel mai sănătos și mai direct, cel mai simplificat raport din lume e pentru el corpul gol al femeii, adesea iubită, întotdeauna dorită. Cel mai celebru tablou al lui Picasso, *Guernica*, e un tablou istoric înșesat de aluzii la maeștri, la *Incendiul din Borgo*, de Rafael, la *Justiția urmărind Crima*, de Prud'hon.⁶³

Să contemplăm toamna lui Picasso, această lungă perioadă postbelică ce merge din 1945 pînă la moartea sa. Să uităm partea de operă roasă de ideologie, *Porumbeii păcii*, *Masacrele din Coreea*, fiindcă nu ești comunist fără urmări, chiar cînd te numești Picasso. Bătrînul pictor, *addict* al picturii, desenului, gravurii, sculpturii, *workoholic*, e uneori redus la a repeta catalogul operei sale. Dar el se întoarce spre sursele sale mai deschis decît a făcut-o vreodată. În special spre arta „populară” antică, vase grecești, oglinzi etrusce, statui elenistice și romane, pe care nu le-a pierdut niciodată din vedere. Spre Velázquez, Manet, Delacroix, pe care-i copiază, îi parodiază, îi metabolizează. Spre portrete și autoportrete în care se exprimă nu o disperare metafizică, ci o tristețe a bătrînului pe care îl părăsește viața: nu Beethoven sau Brahms, ci adagiile lui Vivaldi în care melancolia se cuibărește în locul său natural, între veselie începutului și spontaneitatea curajoasă a allegro-ului final.

Cu excepția cubismului, al cărui coinventator a fost, Picasso nu s-a angajat niciodată deplin în „-isme” secolului său. El a păstrat față de fovism, suprarealism, neoclasicism, în care prietenii săi voiau să-l antreneze, o distanță și o proximitate la fel de ironice. E latura de umorist a lui Pi-

⁶² Vezi *ibid.*, p. 261.

⁶³ Vezi *ibid.*

casso. Pentru el spunea Hegel că, în umor, artistul „însuși este acela care constituie materialul operei de artă, principala activitate a umorului constă în faptul că, prin puterea unor ieșiri spirituale subiective, a unor trăsnăi sau a unor feluri frapante de a vedea, el face să se descompună în sine și să se dizolve tot ceea ce vrea să devie obiectiv și să cîștige o formă de realitate fermă”⁶⁴.

Spiritul parodic, violența anarhistă se transformă uneori în autodistrugere și în treabă de mîntuială. Dar cel puțin Picasso niciodată — nici măcar în *Guernica* — nu se ia pînă într-atît în serios sau nu e atît de lipsit de încredere în facultățile sale încît să se lase pradă angoasei mute, crispării, apraxiei pe care le atrage după sine estetica sublimului. Cînd, în fața unei femei, a unui copil, a unui taur, el învinge demonul „tachineriei”, versatilității și parodiei, el multiplică fără efort reușitele în sînul vesel al esteticii frumosului. Anumite portrete ale Dorei Maar te duc imediat cu gîndul la Rafael și la Goya: ele transmit ideea frumuseții.

Picasso, Matisse, Bonnard, Dufy, Marquet mor după război. Dar dacă ar trebui propusă o dată care marchează sfîrșitul excepției franceze, aș îndrăzni să sugerez anul 1940. O a doua linie Maginot a fost spulberată atunci. De multă vreme, această excepție își pierdea contururile și se dilua.

Există multe curente, și foarte diverse, care sînt active în pictura franceză. Unii artiști se expatriază sau caută un alt public decît publicul francez, care să fie mai potrivit cu intențiile lor și mai ospitalier cu arta lor. Marcel Duchamp se stabilește la New York. Delaunay are un picior în Germania. Kandinsky, Malevici, Mondrian au discipoli la Paris. Dar istoria generală cîntărește acum mai greu decît logica internă a istoriei artei. Franța e învinsă, și condițiile lamentabile ale acestei înfrîngeri se răsfrîng asupra a tot ceea ce e francez, asupra literaturii, ca și asupra picturii. New York-ul e nerăbdător să preia făclia pe care i-o întinde căderea Parisului.

Or, America nu a fost niciodată în pictură un satelit al Franței. Geniul său, natura țării o împingeau mai mult spre naturalismul grandios, către simbolism, către sublim ale căror exemple le putea întîlni în Europa de nord, centrală și de est. Din această regiune afluează imigranții, amatori, experți, colecționari, care formează gustul și creează piața, în fine, artiștii. Germani alungați de Hitler, ruși a căror pictură nu mai e „pe linie” se stabilesc pe coasta de est și fac școală. După război, pictorii francezi, snobați de noii maeștri ai pieței — vai de învinși —, sînt uncori constrînși să lucreze după formele americane, nu fără a le domestici, orna și îmblînzi prin tehnica și culorile delicate preferate de gustul parizian. Dar acestea păreau fade și nu mai erau în pas cu o epocă atît de complezentă față de propria sa dramă. Treceau drept artificiale, ca și cum două estetici diferite

⁶⁴ Hegel, *Prelegeri de estetică, op.cit.*, „Forma romantică a artei”, cap. III, 3, b, p. 610.

ar fi putut subzista într-o formă comună. În abstracționismul parizian, în ciuda meritelor la care poate vom reveni și pe care le vom redescoperi cu recunoștință, critica internațională va diagnostica o derivație.

II. ARTA RELIGIOASĂ ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

Ce înseamnă: „artă religioasă“?

În excursul nostru prin estetica franceză, încă nu am întâlnit o reflecție susținută asupra artei sacre, nici asupra imaginii divine. Ea pare că se află, exceptându-l poate pe Baudelaire, foarte în marginea preocupărilor pictorilor noștri și a celor mai cunoscuți critici ai noștri. În schimb, ea e absolut hotăritoare în mai multe curente germane, engleze, slave: nazarinenii, pre-rafaelișii, simbolisții, expresioniștii, abstracționiștii o așază în centru. Înainte de a-i aborda, trebuie să stabilim câteva distincții.

A. PICTURA CU DESTINAȚIE CULTURALĂ

Este vorba în general de comenzile făcute de către așezămintele ecleziastice în scopuri culturale. Cantitativ, comanda este enormă. Să ne amintim că secolul al XIX-lea reprezintă, după Evul Mediu, secolul în care Franța a construit cele mai multe biserici. La fel stau lucrurile și în Europa de nord, fie și numai din cauza dezvoltării orașelor. Aceste biserici trebuiau să fie împodobite. În Franța, cel puțin în rîndul clerului, jansenismul și galicanismul jansenizant sînt în declin, și reappare gustul pentru exuberanța posttridentină. Abia în secolul XX va avea loc o întoarcere la piatra goală, la zidul zgîriat, la sanctuarul lipsit de statui și de tablouri.

Clerul și consiliile parohiale acționează în mod normal conform tradiției Bisericii catolice. Ea pretindea ca ilustrarea temelor creștine să fie elocventă și frumoasă. Cînd li se cerea lui Simon Vouet sau lui Restout să picteze o Fecioară cu Pruncul sau o alegorie a Carității, nu li se cerea să pună în opera lor un „sentiment“ personal. Ei făceau un tablou cît puteau de frumos, îi dădeau Fecioarei toată grația și decența cuvenite, dar nu aveau nici un motiv să transmită un „mesaj“ personal. Dacă totuși exista un mesaj, el era conținut în subiectul însuși. Dogma nu era problema pictorului, ci a Bisericii. Aceasta veghea pur și simplu ca imaginile să nu se îndepărteze nici de pietate, nici de onestitate.

În 1786, episcopul de Pistoia, Ricci, voise, sub influența jansenismului și a curentului savant reprezentat de Muratori, să reacționeze împotriva exceselor barocului. El recomanda să se interzică reprezentările Treimii, ale „inimii lui Isus“, să se înlăture „micile draperii“ care acopereau anu-

mite tablouri, „să se renunțe complet la obiceiul periculos care consta în a scoate în evidență anumite imagini, în special cele ale Fecioarei, cu titluri și nume speciale, în general vane și puerile“. Poporul se revoltase, și papa Pius al VI-lea îi dăduse dreptate, condamnând aceste prescripții ca „îndrăznețe, dăunătoare, injurioase pentru pioasa tradiție urmată în Biserica“ (1794)⁶⁵. Dat fiind rolul limitat al imaginii, magisteriul nu avea să contrazică inocentele preferințe ale poporului: ar fi însemnat să îl scandalizeze și să dea chestiunii imaginii mai multă importanță decât merita.

Trebuie de asemenea să ținem cont de o particularitate a catolicismului modern. Catolicul nu duce lipsă de nimic. El nu are nevoie să citească Biblia, și nici măcar, pentru mîntuirea sa, să aibă o viață interioară sau să se preocupe serios de credința sa. Toate acestea sînt de dorit, dar nu sînt obligatorii. Pentru mîntuirea sa, el dispune de asistența la slujbă, de o practică sacramentală ușoară, și nu trebuie decît să adauge la ascultarea poruncilor divine supunerea față de poruncile Bisericii, care sînt de o exemplară blîndețe.

Lumea catolică, în ansamblu, e puțin înflăcărată, fiindcă e pe deplin satisfăcută. Iată de ce ea pare semipăgînă spiritului protestant, care, din *revival în revival*, e animat în secolul al XIX-lea de cea mai neliniștită fervoare. Protestantul multiplică faptele bune pentru a se convinge de fecunditatea grației divine. Catolicul, fără să-și bată capul și fără să-și dea osteneala să mediteze asupra acestui lucru, crede și mai mult decît protestantul în mîntuirea prin grație, i se abandonează cu încredere și nu pune în faptele sale bune mai mult zel decît îi sugerează grația divină.

Rezultă că Biserica catolică nu pretinde în principiu de la artist un angajament personal. Ea nu-l întreabă dacă e credincios. Ea îi cere să facă o pictură bună și pioasă, și nu să fie bun și pios.⁶⁶ Mai rezultă și că Biserica nu-i impune artistului o doctrină estetică sau un anumit stil. Totuși, fidelă programului său retoric de persuasiune, narațiune, emoție, ea se complăce în procedeele iluzioniste ale picturii moderne. Ea va privilegia reconstruirea spectacolului, punerea în scenă emotivă, așa cum o practica pictura bologneză și cum o mai practică încă Academia. Ochiul credincioșilor s-a obișnuit cu această pictură, și Biserica nu are nici un motiv să schimbe obiceiurile. Pe scurt, principiul pare să fie obiectivitatea, în

⁶⁵ Texte în Daniele Menozzi, *Les Images, l'Eglise et les Arts visuels*, Ed. du Cerf, Paris, 1991, pp. 222 și urm.

⁶⁶ Vezi mai sus, partea a II-a. Nu e întotdeauna așa. Există în mediul catolic francez zone de neliniște și tenebre. Spaimele legate de lucrurile cărnii sînt adesea prezentate în colegii și în alte locuri. Situația extrem de precară a catolicismului în viața politică franceză alimentează un curent de disperare, de apocaliptism, sau un spiritualism-refugiu. Aceste frământări se reflectă și se concentrează în pictura religioasă.

două sensuri: subiectivitatea artistului nu e necesară; nu sînt busculate modurile de reprezentare care vizează obiectivitatea, adică reconstrucția optică a scenei de reprezentat.

B. PICTURA SUFLETELOR RELIGIOASE

De astă dată, subiectivitatea artistului se manifestă în mod conștient. Sentimentul religios există într-adevăr adesea în stare naturală la artist, se exprimă în opera sa, uneori ca operă. Dar și aici, trebuie să distingem:

1) *Arta religioasă a artiștilor creștini*

Gleyre, Flandrin, Maurice Denis, ca să nu cităm decît francezi, au fost catolici și cucernici. Ei și-au mărturisit credința religioasă în subiectele sacre. Au exprimat-o și în subiectele profane, în portrete, reuniuni de familie, unde nu încetează să strecoare un ton religios.

Acești artiști au beneficiat de comenzi eclesiastice, alături de alții care nu se împăunau cu convingeri atît de nestrămutate (Delacroix, Ingres, Amaury-Duval), și credința își pune amprenta asupra operei lor. Calitatea lor de creștini e recunoscută și, ca să spunem așa, oficializată. Ei înșiși nu se îndoiesc de asta.

2) *Arta creștină a artiștilor necreștini*

Este arta spontan religioasă, și cu un conținut substanțial creștin, a unor artiști care nu fac profesiune de credință, și care nu e sigur că au știut prea bine ce făceau sau ce credem noi că vedem în tablourile lor. Asemenea tablouri nu au fost făcute pentru Biserică și nu se supun disciplinei sale.

Dacă examinăm producția secolului al XIX-lea, vom fi uimiți de numărul de tablouri care intră în această categorie. Muzeele noastre sînt pline de ele, dar noi nu le privim. Doi artiști, dintre cei mai mari, pot servi drept exemplu.

Théophile Gautier exclama în fața *Grefeur*-ului lui Millet: „Omul are aerul că înfăptuiește ritul unei ceremonii mistice și că e preotul obscur al unei divinități cîmpenești.”⁶⁷ O religiozitate păgînă, deci? Nimic nu e mai puțin sigur. Pictura propriu-zis creștină a lui Millet nu e o dovadă în acest sens. Ea există, totuși. Să-l cităm pe *Tobias*, în care povestirea biblică e transpusă în cadrul rustic al satului normand. Să mai cităm și *Lapidarea sfîntului Ștefan*, tragicul *Agar și Ismail*, frumoasele desene ale lui Cristos pe Cruce inspirate de Michelangelo. El acceptase, în ajunul morții, comanda unui ansamblu despre viața sîntei Genoveva, destinat Panteonului.

⁶⁷ Citat de André Fernigier, *Millet*, Skira, Geneva, 1987, p. 73.

Dar sentimentul religios al lui Millet transpare cu infinit mai multă profunzime în picturile sale profane, poate tocmai pentru că ele nu se voiau în mod expres religioase. În legătură cu *Culegătoarele de spice*, Edmond About scria: „Tabloul atrage de departe printr-un aer de măreție și de seninătate. Aș spune aproape că se anunță ca o pictură religioasă.”⁶⁸ Și în fața *Nașterii vițelului*, Castagnary remarcă: „S-a spus despre cei doi țărani că merg prea solemn, ca și cum, în loc de vițel, ar purta însuși Sfântul Sacrament.”⁶⁹ Millet concepușe un *Ruth și Boz*. Când tabloul e gata, îi dă ca titlu: *Odihna secerătorilor*, ca și cum aura solemnă a misterului ar fi fost mai perceptibilă dacă nu era numită. Și într-adevăr, la Salonul din 1844, critica vede în *La Grande Bergère* o femeie care se roagă, în timp ce ea nu împreunează miinile, ci e pur și simplu ocupată cu tricotatul. Specificul lui Millet constă în a instala viața cotidiană într-o gravitate biblică. O femeie care își bagă în cuptor piinea, o alta care bate putineiu, o spălătoreasă cu aerul că își desfășoară muncile obișnuite sub ochiul atent al Creatorului, care le învăluie într-un plan august și binevoitor. *Țărancă întorcându-se de la fântână* pare să aștepte, ca Rebeca pentru a adăpa cămilele lui Isaac. *Cusătoreasa cu lampa* e luminată de o lumină atât de liniștită, și ochii săi sînt coboriți într-o meditație atât de calmă și de modestă, încît un înger din Cer pare să se afle pe aproape.

Dintre toți pictorii secolului — ar trebui poate să adăugăm: și din secolul precedent —, Millet este cel care-l pictează pe om ca pe creatura unui Dumnezeu în care „noi trăim, ne mișcăm și respirăm”, așa cum spune sfîntul Pavel, astfel încît, înconjurat de această măreție și înveșmîntat în această inocență laborioasă pe care Millet i-o atribuie, el e icoana asemănătoare a Dumnezeului invizibil. Hrănit de Biblie, dar fără să fie practicant, trăind în concubinaj, deloc clerical și totuși „sever ca un patriarh, bun ca un om drept și naiv ca un copil” (Castagnary), Millet e Rembrandt al nostru, pictorul religios afectiv, familiar și discret care e în acord cu secolul său, înzestrat în plus cu talentul hugolian de a amplifica pînă la stele gestul august al semănătorului.

Celălalt foarte mare artist e desigur Van Gogh, și venerația pe care o avea pentru Millet se întemeiază foarte probabil pe o religiozitate comună. De fapt, ea e mai puțin explicită, în declarații, ca și în opere. Van Gogh e un spirit evanghelic în maniera Țărilor de Jos, adică mai direct mistic, de o mistică declarată, cultivată, uneori exaltată. „Îmi prinde bine să lucrez subiecte greu de dus la bun sfîrșit, îi scrie el lui Theo în 1888. Asta

⁶⁸ Citat *ibid.*, p. 92.

⁶⁹ Citat de Bruno Foucart, *Le Renouveau de la peinture religieuse en France*, Arthens, Paris, 1987, p. 297.

nu mă stingherește defel să am o nevoie strașnică — voi spune vorba — de religie; atunci ies afară în cursul nopții ca să pectez stelele.”⁷⁰

Desigur, tandrul Vincent era plin față de oameni de o caritate activă, chiar efuzivă. Aventura sa cu Sien, prostituată și alcoolică, lasă un amestec de admirație și de disconfort, ca un roman de Dostoievski sau de Léon Bloy. Totuși, inima lui Van Gogh e mai pură decât inima acestor autori. Prietenia sinceră pentru moș Tanguy, pentru doctorul Gachet, pentru factor, zuav sau servitoarea din cafeneaua din Arles animă portretele, care nu au cu toate acestea acea interioritate ce-i distinge pe Millet sau pe Degas. Van Gogh traduce mai mult viața decât sufletul, dar dacă ne gândim la ce înțelegeau prin „suflet” simboliztii contemporani, nu ne vom mai plinge.

Hotărît lucru, mistica lui Van Gogh e mai curînd o mistică cosmică. Cele unsprezece stele extraordinare care strălucesc ca niște sori deasupra unui chiparos în formă de flacără, iată o lucrare care îl exprimă desăvîrșit (*Noaptea înstelată*). „Și pricepi totuși taina stelelor și a nemărginitului de deasupra limpede de tot. [...] Ah! acei care n-au încredere în soarele de aici sînt nelegiuîți de-a binelea.”⁷¹

Am să asociez acestei mistici cosmice simțul foarte puternic al lumii de dincolo, pe care, de exemplu, el o bănuiește în ochii unui copil din leagăn, care îl face să devină conștient că „nu știe” și îl determină să compare viața noastră cu „o simplă călătorie cu trenul”: „Mergi iute, dar nu deosebești nici un obiect de atît de aproape, și mai cu seamă nu zărești locomotiva.”⁷² Acest lucru, combinat cu vitalismul, sau mai degrabă cu această viață atît de puternică pe care Van Gogh o pune în cea mai mărunță din trăsăturile sale — și care din trei mișcări de penel ne dezvăluie un imens peisaj —, face ca religiozitatea sa intensă să fie lipsită de obiect și de determinare. În fața tablourilor de la sfîrșit, în fața *Corbilor*, ești cuprins de atotputernicia unei prezențe. Dar a ce? a cui? Hegel ar putea spune:

Ea/arta simbolică/ pleacă de la ceea ce este dat și de la existența concretă a acestuia în natură și spirit, lărgind acest dat abia ulterior și conferindu-i semnificații generale; conținut pe care o astfel de existență reală îl are la rîndul ei și ea, deși numai limitat și aproximativ. În același timp însă, arta simbolică pune stăpînire pe aceste obiecte numai pentru a crea din ele cu imaginația o figură care, în această realitate particulară, face pentru conștiință intuitivă și reprezentabilă generalitatea despre care este vorba. Creațiile artei, întrucît sînt simbolice, nu au deci încă o formă cu adevărat

⁷⁰ Van Gogh, *Lettres à Théo*, scrisoarea 543 F (*Scrisori*, trad. de Em. Serghie, Meridiane, București, 1970, vol. II, p. 152).

⁷¹ *Ibid.*, scrisoarea 520 F, *ed. cit.*, vol. II, p. 107.

⁷² *Ibid.*, scrisoarea 518 F, *ed. cit.*, vol. II, p. 101.

adecvată spiritului, fiindcă aici spiritul însuși nu este încă în sine limpede și, în consecință, nu este încă spirit liber.⁷³

Cine ar spune despre Van Gogh la Auvers că avea spiritul „liber”? Există deci la Van Gogh un simbolism instinctiv, brut, spontan, elaborat departe de doctrinele literare sau teozofice ale epocii, și pe care nu dorește să le aprofundeze.⁷⁴ *Noaptea înstelată*, cu aștrii săi apocaliptici, a făcut obiectul multor exegeze. Dar Van Gogh se mulțumește să scrie că această operă e apropiată prin sentiment de cea a lui Gauguin și a lui Bernard. El își inventează propriul simbolism al culorii ca expresie a emoțiilor intime. Nu-și definește religiozitatea. În legătură cu *Cîmp de grâu cu coșă*, el îi scrie fratelui său: „Am văzut în acest coșă (...)- imaginea morții, în sensul că umanitatea ar fi grâul care e cosit (...) dar această moarte nu are nimic trist, totul se petrece în plină lumină, cu un soare care inundă totul cu o lumină de aur fin (...) e o imagine a morții ca aceea despre care ne vorbește marea carte a naturii — dar ceea ce am căutat e aproape-surizătorul.”⁷⁵

Este oare înțelept să definim în locul său această religiozitate? Ea ar putea părea înrudită cu aceea a simboliştilor și a expresioniştilor care s-au revendicat de la el. O diferență, totuși, îl așază alături de stoici, de greci, dar și de creștini: „(...) ceea ce am căutat e aproape-surizătorul.” Așadar, nu un *amor fati*, ci un *amor mundi*, un respect al naturii ca atare: „Pictorii, ei înțeleg natura; o iubesc și *ne învață să o vedem*. Și mii dintre ei fac numai lucrări bune, nu *pot* face ceva prost, după cum mii de oameni de rînd nu pot face ceva bun.”⁷⁶ Acesta e portretul său.

3) *Arta religioasă necreștină*

Las pentru capitolul următor examinarea acestei categorii de pictură, cea mai abundentă, poate. Ea orientează simbolismul, expresionismul, futurismul, suprarealismul, abstracționismul. Această religiozitate, fără îndoială mai intensă și mai entuziastă decît cea creștină, este și cea mai productivă în școli și curente picturale. Dar nu trebuie să ne imaginăm o frontieră trasată între aceste noi religiozități și creștinism. Mulți dintre acești artiști se considerau și se prezentau drept creștini, chiar dacă nu știau că nu mai sînt astfel, iar alții, dimpotrivă, erau mai creștini decît ar fi bănuț. Majoritatea se aflau în această privință într-o mare confuzie. Aceasta sporea și mai mult frămîntarea și căutarea religioasă, care se reflectă pe pînze mai patetic decît religia potolită sau călduță a profesioniștilor catolici ai picturii sacre.

⁷³ Hegel, *Prelegeri de estetică*, op. cit., „Forma simbolică a artei”, cap. I, C, p. 360.

⁷⁴ Vezi Pierre-Louis Mathieu, *La Génération symboliste*, Skira, Geneva, 1990, p. 80.

⁷⁵ Citat *ibid.*, p. 81.

⁷⁶ Van Gogh, *Lettres à Théo*, scrisoarea 13, ed. cit., vol. I, p. 13.

Cît despre conținutul acestei religiozități diferite, el nu e unitar. El poate totuși să apară dacă îl opunem unei ultime categorii.

C. CONȚINUTUL RELIGIOS AL PICTURII PROFANE

Paradoxul acestei ultime categorii ne obligă să precizăm ce înțelegem prin „artă creștină“. E o expresie echivocă. Trebuie deci să distingem și planurile următoare.

— Arta Bisericii — adică arta bisericilor și a obiectelor de cult care nu sînt localizate în biserici. Putem rezerva acestei clase de obiecte numele de „artă creștină“. Îi vom adăuga totuși pictura creștină de inspirație calvinistă, care nu-și are locul în templu, dar rămîne totuși un instrument de edificare sau de ilustrație pioasă, auxiliară și ancilară a Cuvîntului.

— Arta creștinilor. Și aici, frontierele sînt vagi. Am în mînă o cărțuie intitulată *L'Art juif*.⁷⁷ Ea pune împreună ciclurile iconografice ale sinagogilor antice, manuscrisele pictate din Evul Mediu german, Pissaro, Modigliani, Chagall... Această disparitate, care pulverizează evident noțiunea de artă evreiască, o pulverizează și pe cea de artă creștină. Există artiști evrei, și există artiști creștini.

Dar ce înseamnă să fii evreu sau creștin? Trebuie oare să înțelegem prin asta apartenența formală (mamă evreică pentru evreu, botezul pentru creștin) sau trebuie să pretindem o conștiință netă de apartenență, care variază de altminteri la infinit, și poate foarte bine să nu fie decît vag sau deloc religioasă?

— Arta produsă în ariile istoricește creștine. Frontierele sînt aici extinse la maximum. Ele există, totuși. E de ajuns să ne gîndim că ele sînt mărginite de alte zone net eterogene: musulmană, persană, asiatică, africană etc. Maniera artei sub creștinism, deși prezintă în raport cu celelalte maniere o unitate, vede cum această unitate se fragmentează în blocuri, ele însele subdivizate: creștinismul oriental, creștinismul latin, care prezintă el însuși fațete — catolică, protestantă, spaniolă, italiană, franceză, engleză, germanică, apoi regionale, care se diversifică și mai mult în dezvoltarea lor respectivă, și așa mai departe.

Să analizăm o caracteristică a artei produse în aria creștinătății europene occidentale: împărțirea acestei arte în artă sacră și în artă profană. În aria occidentală, arta sacră și arta profană au statutul lor și dreptul lor stabilit la existență. Și una și cealaltă sînt permise. Rareori artiștii o practică în exclusivitate pe una sau pe cealaltă. Cel mai adesea, ei le practică pe amîndouă, în proporții care țin de comenzi sau de temperamentul lor. Dacă puterea spirituală a autorizat arta profană, e pentru că aceasta e compatibilă cu norma teologică. Într-adevăr, ea îi atribuie naturii ca atare o

⁷⁷ Vezi Gabrielle Sed-Rajna, *L'Art juif*, P.U.F., Paris, 1985.

stabilitate, o demnitate eminentă, care e aceea a creației. Asta înseamnă că arta profană rămîne tributară unei judecăți teologice de *ortodoxie*.

Artă sacră e supusă disciplinei, în măsura în care Biserica trebuie să vegheze la mîntuirea sufletelor, pe care imaginea poate să o compromită sau să o favorizeze. Artă profană însă nu e supusă nici unei discipline. Dacă ea se îndepărtează imprudent de onestitate, e de datoria magistratului civil să intervină. Dar nimic nu ne împiedică să pronunțăm asupra acestei arte, odată constituită, o judecată obiectivă privitoare la compatibilitatea sa cu punctele fundamentale ale doctrinei creștine, cel puțin asupra acelor care sînt relevante.

Se pare că ele se pot reduce la una singură: creația bună. Faptul că tot ce e vizibil și că vizibilitatea însăși sînt opera lui Dumnezeu, și trimis la el ca la o sursă, îl pune pe artist într-o stare de grație, fără ca pentru asta el să fie în mod necesar creștin. Această dispoziție, care poate nu e conștientă, va fi calificată drept „ortodoxă”. Vechii greci erau înzestrați cu ea, ca și păgînii de diverse religii. Matisse o exprimă excelent într-o manieră modernă, cînd răspunde la întrebarea: „Dacă cred în Dumnezeu?” „Da, atunci cînd lucrez. Cînd sînt supus și modest, mă simt total ajutat de cineva care mă determină să fac lucruri care mă depășesc. Totuși, nu simt față de *el* nici o recunoștință, fiindcă e ca și cum m-aș afla în fața unui prestidigitator ale cărui trucuri nu le pot înțelege. Mă simt atunci frustrat de beneficiul experienței care trebuia să fie recompensa efortului meu. Sînt ingrât fără remușcări.”⁷⁸ A doua parte a acestei declarații ne face să bănuim că Matisse nu se simțea personal creștin, în orice caz nu în mod obișnuit. Dar prima parte garantează ortodoxia „muncii” sale.

Această dogmă poate să nu fie formulată. Ea e comună păgînilor și religiilor biblice, deși la cei dinții ea nu se leagă de dogma creației. Dacă Dumnezeu este imanent lumii, asta nu schimbă nimic pentru artist. În aria creștină, este acordată o atenție deosebită corpului uman, fără ca acest corp, pentru a fi frumos, să aibă nevoie să fie idealizat (în maniera greacă) sau stilizat (în manieră asiatică, africană sau central-americană). Este, așa cum a văzut Hegel, un efect al dogmei propriu-zis creștine a Întrupării, întemeiată pe reflecția multiseclară asupra noțiunii de persoană. Individualitatea irepetabilă și subzistentă a subiectului uman, prezența în el a unui suflet personal animă portretul așa cum a fost el practicat în Europa începînd din Evul Mediu. Totuși, alte civilizații au putut avea o intuiție analogă: există portrete de oameni care poartă în mod explicit un suflet individual, care sînt opera unor sculptori romani, japonezi sau a misterioșilor artiști în bronz din Ife. Dar întregul conspect al lumii ține și de o judecată de frumusețe: peisajul; societatea, așa cum e ea intuită în pictura de gen; obiectele naturale sau artificiale pe care ni le oferă natura moartă; în fine, toate producțiile omului.

⁷⁸ Matisse, *Ecrits et propos sur l'art, op. cit.*, p. 238.

Există deci o continuitate între arta păgînă și arta creștină. Dacă defalcăm arta propriu-zis religioasă, continuitatea e perfectă, chiar dacă, în ce privește portretul sau nudul individualizat, se remarcă devieri imputabile acestei religii. În fond, lucrurile stau la fel, în artă ca și în morală. Nu există o *morală creștină*, ci doar *morală comună*. Tot astfel, nu există o *artă creștină*, ci o *artă comună*, pe care religia nu pretinde să o împingă mai departe sau să o plaseze mai sus decît artele păgîne. Cînd e vorba de reprezentarea adevăratului Dumnezeu, superioritatea pe care o revendică creștinismul nu e de ordinul artei (al frumosului), ci de ordinul adevărului.

Astfel, în această concepție, noțiunea de artă creștină nu mai are granițe. În schimb, orice artă, din oricare epocă sau din oricare civilizație, poate reprezenta pentru creștini obiectul unei judecăți de ortodoxie, al cărei criteriu doctrinal se leagă de creație. Criteriul practic va fi dragostea și respectul pentru natură, fidelitatea și conformitatea (prin transpunerile artei) față de natură. Această judecată e obiectivă. Ea nu ține cont de subiectivitatea artistului. Unul va putea fi foarte evlavios și va produce o pictură heterodoxă. Altul, care nu a auzit niciodată vorbindu-se despre Dumnezeu sau îngerii săi, va putea să se mențină în opera sa la dreapta doctrină.

Se remarcă în sfîrșit că, în tradiția occidentală, raportul dintre arta profană și arta sacră reproduce raportul dintre natură și grație. Natura își are consistența și stabilitatea sa, chiar dacă, pentru un spirit contemplativ, ea apare ca o creație, un miracol perpetuu, și, în cele din urmă, ca grație divină. Grația propriu-zisă, ea însăși creată, se adaugă naturii fără să o distrugă. Ea îi desăvîrșește, dacă se poate spune așa, construcția. Artă sacră presupune deci soclul artei profane, tot astfel cum *Disputa Sfîntului Sacrament* presupune pe celălalt perete *Școala din Atena*. Prima pînză și-ar pierde orice inteligibilitate dacă nu și-ar găsi sprijinul și elanul în cea de a doua, iar a doua nu-și poate desfășura întregul sens decît în lumina celei dintîi.

O dată operate aceste distincții, să privim arta religioasă a secolului al XIX-lea.

În Franța

A. ARTA RELIGIOASĂ ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

Artă religioasă din Franța a făcut obiectul unui studiu de pionierat, pe care ne putem sprijini. Bruno Foucart a descoperit un continent pierdut, fiindcă aproape un întreg secol ne-a obișnuit să ignorăm sau să disprețuim această pictură.⁷⁹

⁷⁹ Vezi Br. Foucart, *Le Renouveau de la peinture religieuse, op. cit.*.

Primul lucru care sare în ochi e abundența sa. Asta nu numai pentru că Biserica construiește și decorează, ci și pentru că statul însuși face nemărate comenzi, și pentru că publicul e avid să cumpere această pictură, iar artiștii să o producă. La Salonul din 1781, aproximativ 5% din operele expuse au un subiect biblic. 10% la Salonul din 1819, 12% în 1827. Aproape 14% la Salonul din 1842. Proporția, care era de 0,5% la Salonul din 1801, cade rareori după Restauratie sub 5%, cu un vîrf în anii 1840. Ea depășește încă 10% la Salonul din 1855. Desigur, piața absoarbe mai ușor portretele, peisajele, scenele de gen. Dar „marile genuri”, încurajate de autorități, rămîn numeroase, și tabloul religios nu face decît să progreseze în detrimentul tabloului istoric. El a devenit „marele gen” prin excelență, și în această calitate răspunde ambiției celei mai înalte a artiștilor.

Dar în acest avînt, pictura religioasă începe să se îndepărteze de căile tradiționale. Sau mai curînd, dacă acestea continuă să fie urmate, altele, alături de ea, se deschid și poartă un alt spirit. Chateaubriand expune mai bine ca oricare altul, deși ambiguu, ceea ce ar fi putut fi calea clasică. Și anume că „religia creștină, fiind de o natură spirituală și mistică, oferă picturii un frumos ideal mai desăvîrșit și mai divin decît cel care se naște dintr-un cult material; că îndreptînd urîjenia pasiunilor sau combătîndu-le cu forță, ea dă tonuri mai sublime figurii umane și face să se simtă mai bine sufletul în mușchi și în legăturile materiei; în fine, că ea a oferit artelor subiecte mai frumoase, mai bogate, mai dramatice, mai emoționante decît subiectele mitologice”⁸⁰. Cam asta ar fi spus, dacă nu Bossuet — care ar fi corelat perfecțiunea frumosului ideal nu cu misticismul, ci cu adevărul unei religii care se poate lipsi de misticism —, cel puțin Fénelon. În orice caz, Chateaubriand nu pretinde o altă pictură, un alt stil, nici o convertire obligatorie a pictorului.

Preocuparea Bisericii, într-o țară ca Franța, e misionară, și Reconquista catolică din secolul al XIX-lea recurge la orice mijloace. Ea nu se lipsește, în ce-i privește pe artiști, de nici o bunăvoință, iar în ce privește arta, de nici un stil. Ea va fi deci, ca și secolul, în mod natural eclectică. Ea vrea să emoționeze, să placă, ea acceptă, caută uneori sentimentalul și dulcea-găria. Bruno Foucart constată că o asemenea formulă se potrivește și picturii posttridentine, care e și ea o pictură de recucerire. În opinia sa, aventura picturii religioase în secolul al XIX-lea e asemănătoare cu cea din secolul al XVII-lea, de la Carracci la Sassoferrato, și din aceleași motive.⁸¹

Sfinții sulpicieni difuzează această artă cu mijloace industriale. Totuși, Biserica încearcă — fiindcă nu mai are întotdeauna mijloacele — să exer-

⁸⁰ Chateaubriand, *Génie du christianisme*, partea a III-a, cartea I, cap. III.

⁸¹ Vezi Br. Foucart, *Le Renouveau de la peinture religieuse*, op. cit., p. 103.

cite o anumită supraveghere iconografică. Ea rafinează chiar, în spiritul istoricist și erudit al secolului, vechiul limbaj simbolic. Abatele Auber publică în 1871 *Histoire et théorie du symbolisme religieux*, exhumare a antichităților creștine absolut paralelă cu mișcarea de la Oxford. Cele șase volume ale arheologului Grimouard de Saint-Laurent (*Guide de l'art chrétien*, apărut începînd cu 1872) se inspiră din plin din comoara istorică. Într-un cuvînt, Biserica lărgeste, pentru pictori, registrul subiectelor, mai mult decît se gîndește să îl restrîngă sau să îl epureze.⁸²

Credința nu e întotdeauna cerută. Dacă ar fi, ea ar ruina arta religioasă, atît e de rară îmbinarea dintre evlavie și talent. Ingres, Vernet, Delacroix, Amaury-Duval, deși destul de necredincioși, sînt deci solicitați. Instinctul catolic al lui Baudelaire consună cu practica. Lipsa credinței nu constituie, spune el, cauza decadenței, de vreme ce istoria picturii e plină de „artiști necredincioși și ateî care au produs excelente opere religioase“. E de ajuns ca ea să fie animată de o imaginație nobilă, să fie „inspirată“⁸³. Or, Spiritul suflă încotro vrea.

„Pictura religioasă, scrie Foucart, este atît de abundentă, cei care o practică atît de numeroși și de diferiți, încît comanditarii sînt cei mai puternici și aproape exclusivi, Biserica catolică și parohiile, acceptă, mai mult decît dirijează, o producție picturală în care se regăsesc toate căutările contemporane.“⁸⁴ Această judecată ne prezintă deci o Biserică liberală prin tradiție sau pentru că nu poate face altfel. Disparatul, curente care merg împotriva tradiției și a doctrinei, curente sectare și integriste vin la rîndul lor din toate părțile, din interiorul ca și din exteriorul Bisericii. Artă religioasă nu prezintă în acest secol o unitate reală. Cu toate acestea, e nevoie ca pentru discuția noastră să reperăm elementele noi care au făcut să se spargă progresiv această unitate și au adus metamorfozele contemporane ale imaginii divine.

Primul este *medievalismul*. La Paris, în 1817, August Wilhelm von Schlegel își publică notița asupra *Încoronării Fecioarei* de Fra Angelico. Ideea călăuzitoare — care e și a lui Hegel — este cea a unei rupturi esențiale între arta antică și arta medievală: „Nu numai că arta anticilor și cea a modernilor diferă, dar ele sînt în același timp opuse în esența lor intimă.“⁸⁵

Pentru nazarineni, cum ar fi Overbeck, există o artă specific creștină, care și-a găsit stilul definitiv în Evul Mediu, stil căruia adevărul religiei îi garantează validitatea. Subiectele inspirate din Biblie sînt intrinsec superioare subiectelor inspirate din Homer, iar Evul Mediu, Fra Angelico

⁸² Vezi *ibid.*, p. 69.

⁸³ Vezi Baudelaire, *Salonul din 1859*, ed. cit., p. 117.

⁸⁴ Br. Foucart, *Le Renouveau de la peinture religieuse*, op. cit., p. 336.

⁸⁵ Citat *ibid.*, p. 27.

și, mai ales, germanicul Van Eyck le-au aplicat tratamentul adecvat la care pictorii de azi trebuie să revină. Aceste idei își croiesc drum în Franța cu o întârziere de o generație.

Criticul Rio, a cărui educație este germană, care a fost marcat de Schelling la Roma, prin întâlnirile sale cu nazarinenii, la München prin conversațiile cu Rumohr, face să pătrundă în Franța principiile esteticii noi. *Quattrocento*-ul este vârsta de aur a artei, fiindcă el e în același timp „savant și catolic”. Lecția sa e de ajuns. După cum neoclasicismul respinsese imoralitatea și frivolitatea lui Boucher, Rio respinge, în favoarea lui Fra Angelico, arta Renașterii, inclusiv pe Rafael și Michelangelo. Întîlnim la un alt critic catolic, Cartier, același antirafaelism, dar radicalizat. Rafael nu a fost creștin nici în viața, nici în operele sale. S-a rugat vreodată cineva în fața *Fecioarei cu albituri* de la Luvru? Acest curent medievalist presupune deci o vîrstă de aur a creștinismului conceput ca o utopie retrospectivă la care trebuie să ne întoarcem. El prezintă catolicismul ca sistem, imaginează o creștinătate mitică completă, cu societatea sa, credința sa unanimă, arta sa. El trădează și deriva religiei catolice spre ideologia catolică, reacție explicabilă la situația precară lăsată de Revoluția franceză și de zdruncinarea modernă a credinței.⁸⁶

Curios, vedem așadar cum se formează în Franța o mișcare analogă cu aceea care se naște în Rusia către 1910, pornind de la redescoperirea și reabilitarea icoanelor. Nu observăm un naționalism la fel de dezvoltat — deși el există și aici —, dar recunoaștem aceeași critică, care merge pînă la iconoclastism, a artei ieșite din Renaștere și din reforma posttridentină. Așa cum vom vedea, mișcarea *L'Art sacré*, aflată într-o opoziție atît de vie împotriva secolului al XIX-lea, va relua spre 1950, radicalizîndu-l, același iconoclastism.

Dintr-un alt unghi, medievalismul poate fi apreciat și ca una din formele cele mai precoce ale primitivismului. Într-o vreme cînd ochiul publicului era atît de educat în formulele redării postrenascentiste, cele din Evul Mediu, care ignoră perspectiva și clar-obscurul, aveau același efect de șoc ca și arta neagră în timpul lui Apollinaire. Este vorba de o întoarcere la ceea ce Hegel numea „simbolicul”, din care se speră să se rețină un plus de expresivitate asociată cu un sens al sacrului — dar al unui sacru creștin. Altfel spus, de o alianță, tot în sensul lui Hegel, a „simbolicului” cu „romanticul”.

Medievalismul francez are desigur în artă consecințe mai puțin impresionante decît în Anglia și în Germania. Ofensiva neogotică arhitecturală de la Paris se limitează la Sainte-Clotilde, cînd în aceeași perioadă se înăl-

⁸⁶ Vezi *ibid.*, p. 39.

țau Trinité, Saint-François-Xavier și atâtea alte biserici zise uneori romano-bizantine, de fapt fidele spiritului barocului în versiunea *second Empire*. În țările din nord, moda medievală se lega mai mult de naționalism sau de căutarea unui stil național, și mai puțin, ca în Franța, de utopismul paseist.

Un alt element, care, ca și primul, nu e dominant, dar acționează ca și el asupra artei religioase, este îndemnul insistent la angajamentul personal. „(...) singurii artiști, citim în enciclopedia lui Migne, care obțin vreun succes ca pictori creștini, sînt cei care încep așa cum începea preafericitul frate Angelico din Fiesole, făcînd semnul crucii și cerînd inspirație din ceruri.”⁸⁷ Artistul e chemat să se convertească. El are vocația perfecțiunii și sfințeniei. La Roma, sub patronajul lui Lacordaire și al lui Angelico, este fondată în 1839 confreria Sfîntului Ioan. Ambiția e și mai mare decît în cazul nazarinenilor, fiindcă se merge pînă la definirea unei reguli de viață. Scopul său este „sanctificarea artei și a artiștilor prin credința catolică și propagarea credinței catolice prin artă și artiști”. Totuși, dacă analizăm activitatea confreriei, vedem că ea lucrează la sanctificarea individuală și că nu promovează o estetică specifică.

Montalembert scrie în 1837: „Dacă am avea onoarea de a fi episcop sau preot, nu am încredința niciodată, în ceea ce ne privește, lucrările de artă religioasă unui artist oarecare, fără a ne fi asigurat nu numai de talentul său, ci și de credința sa și de cunoștințele sale în materie de religie; (...) i-am spune: Credeți în simbolul pe care îl veți reprezenta, în faptul pe care îl veți reproduce?”⁸⁸ O asemenea exigență îl obosește pe artist, îi supraîncarcă programul și sistează recrutarea. Ea îl obligă pe artist să adere la religie într-o zonă a persoanei sale distinctă de cea în care se elaborează tabloul religios.

Or — și acesta este un al treilea element —, chiar dacă artistul ascultă de acest îndemn, nu e sigur că el se va integra în religia catolică, ci mai curînd într-o religiozitate despre care nimeni nu îi va explica faptul că este heterodoxă. Spiritualismul este în mod manifest starea de spirit care înlocuiește spiritualitatea catolică. Teoria vine de la Victor Cousin și de la discipolul său estetician, abatele Jouve. Cousin: „Adevărata frumusețe este frumusețea ideală și frumusețea ideală este un reflex al infinitului. Astfel, arta este prin ea însăși esențialmente morală și religioasă.” Iar abatele Jouve adaugă: „Specificul frumuseții nu e să stîrnească și să înflăcăreze dorința, ci să o purifice și să o înobileze (...). Cînd un artist se complăce în reproducerea formelor voluptuoase, lăsîndu-se în voia simțurilor, el tulbură, revoltă în noi ideea castă a frumuseții.”⁸⁹ Aceste citate

⁸⁷ Citat *ibid.*, p. 43.

⁸⁸ Citat *ibid.*, p. 336.

⁸⁹ Citat *ibid.*, pp. 17-18.

sînt suficiente. Spiritualismul e mai întîi o afirmare a dezgustului față de materie, care se extinde la corp, la natură, și pînă la viața socială. Aceasta duce la o separare, care merge mai departe decît pretinde genul respectiv, între pictura profană și pictura sacră. În secolele precedente, pictura religioasă nu refuza „să se lase în voia simțurilor”. Fecioara și sfinții purtau veșminte care nu se deosebeau de hainele celorlalte personaje din tablou, și nici de cele ale spectatorilor. Frumusețea chipurilor și corpurilor lor era lumească. În spiritualism, e pretinsă ruperea de lume. Pictura profană te obligă să cedezi plăcerii. Dar pictura religioasă spiritualistă oferă mijlocul unei „elevări” spre infinit, spre eterat, spre ceea ce se află deasupra lucrurilor, în domeniul vag al „castei frumuseți”.

În cea mai mare parte a timpului, extenuarea oricărei materii, reprezentată de platitudinea desenului, timiditatea culorii, dulcegăria sentimentului, așază pictura religioasă într-o atmosferă de plictiseală invincibilă. Trebuie adăugat că pictura religioasă, sub regimul Concordatului, se dezvoltă mai puțin într-un mediu de credință cît într-un mediu administrativ: cel al Ministerului Cultelor. O birocrație bisericească sau de stat ajunge pentru a tempera pînă și cea mai entuziastă pictură.

Dar materia se răzbună, și simțurile ignorate se revoltă. Atunci, pictura religioasă lasă să transpară un sentimentalism vecin cu isteria și, indirect, un fel de erotism de-a dreptul jenant. Acest lucru se întîmplă adesea cînd supranaturalul își rupe rădăcinile naturale.

Mai pot exista și alte nuanțe, cînd spiritualismul secolului se dezvoltă în evoluționism umanitar și în socialism milenarist. În *Educația sentimentală*, Flaubert îl introduce pe pictorul Pellerin. În haosul intelectual al revoluției de la 1848, Pellerin pictează un tablou: „Reprezenta Republica sau Progresul, sau Civilizația, sub înfățișarea lui Isus Cristos conducînd o locomotivă, care străbătea o pădure virgină.”⁹⁰ Într-o singură frază, Flaubert schițează o caricatură care i s-ar potrivi lui Chenavard, „preotul-pictor”. „Întreaga religie, exclamă acesta din urmă, nu e după mine decît plastica ideilor.” Aceste idei sînt cele ale unei palingenezii sociale situate undeva între Ballanche și Quinet. Pentru fondul naosului din Panteon, care se credea că e dedicat cultului catolic, Chenavard a pregătit o *Predică pe munte* la care asistă Jan Hus, Luther, Fénelon, Swedenborg, Rousseau, Saint-Simon, Fourier! Avea de ce să fie îngrijorat monseniorul Sibour!⁹¹ La Salonul din 1837, Ary Scheffer expune un *Cristos consolator*. Criticul Piel explică: „(...) Cristos (...) sfărîmă lanțurile Poloniei muribunde (...) în fundal, sclavul antic îl contemplă cu dragoste pe mîntuitor și stăpîn

⁹⁰ Flaubert, *Educația sentimentală*, partea a III-a, cap. I, trad. Lucia Demetrius, Editura Univers, București, 1976, pp. 306-307.

⁹¹ Vezi Br. Foucart, *Le Renouveau de la peinture religieuse*, op. cit., p. 266.

(...) vine apoi șerbul din Evul Mediu (...) un negru întinde spre Cristos brațele încărcate de lanțuri (...) la dreapta trei creații suave și delicate reprezentînd neliniștile inimii, durerile sufletului la cele trei vîrste ale femeii.⁹²

Ar fi temerar să pronunțăm o judecată globală asupra picturii religioase din Franța. Remarcile de mai sus nu se referă decît la pretențiile sale că ar fi creștină. Dar după cum ortodoxia nu garantează o pictură bună, heterodoxia nu o împiedică. Artă religioasă e considerată drept „marele gen”, genul serios prin excelență. Ea pretinde deci cea mai înaltă ambiție din partea artiștilor, care multiplică experiențele, și acestea depășesc categoriile obișnuite ale istoriei artei. Ele nu se lasă toate încadrate în cele „trei școli”, clasică, romantică și naturalistă. Sciziunea exagerată dintre sacru și profan, efuziunea sentimentală, căutarea purului, elevatului, dezîncarnatului, asexuatului, preț al spiritualismului, derivate umanitare sau socialiste apasă destul de greu asupra acestei producții. Adevăratul spirit religios apare totuși într-o mulțime de tablouri, adesea în afara bisericilor, niciodată mai desăvîrșit, după părerea mea, ca la Millet — și au existat multe alte reușite. La urma urmei, ansamblul de la Sacré-Cœur a ieșit recent din infernul estetic unde fusese mult timp exilat. Nu doresc o reabilitare imediată a bazilicii de la Fourvière, dar nu se știe niciodată.

Cu toate acestea, în ciuda marilor și considerabilelor realizări, trebuie constatat un imens reziduu, căruia îi este atît de frecvent asociat numele de Saint-Sulpice, încît e nevoie să analizăm acest ultim fenomen.

B. SAINT-SULPICE ȘI L'ART SACRÉ

Pentru credinciosul practicant, imaginea divină se limitează adesea la figurile de ghips colorate situate la loc de cinste în sanctuar. Ele sînt, ca și icoanele din țările ortodoxe, obiecte de cult care trezesc pietatea și oferă rugăciunii un motiv și un suport. Ele nu sînt în primul rînd opere de artă. Dacă ținem să le analizăm, ele apar ca ultimul val al artei dorite de conciliul de la Trento, pedagogică, lizibilă, afectivă, ca un ecou îndepărtat al școlii bologneze.

Deși, în categoria sa, și pentru ce se aștepta de la ea, artă saint-sulpiciană a adus satisfacții, ea a făcut obiectul unor atacuri extrem de vii o dată cu începutul secolului XX, care au culminat cu revista *L'Art sacré*. Nu artiștii, ci clerul însuși, condus de părintele Couturier și de părintele Regamey, e cel care nu mai tolerează distanța dintre curentul considerat

⁹² Citat *ibid.*, p. 133.

ca fiind viu în artele plastice — de la impresionism și până la tot ceea ce e clasat acum drept „avangardă” — și arta sulpiciană, privită ca rușinoasă relicvă a celui mai degenerat dintre academisme.

Revista *L'Art sacré* a reprezentat nucleul unei tentative de reconciliere între „arta modernă” și Biserica din Franța. Apărută în două serii, înainte și după cel de-al doilea război mondial, și condusă între 1937 și 1954 de doi dominicani, Regamey și Couturier, ea a fost sufletul citorva realizări de anvergură: bisericile și capelele de la Assy, Vence, Audincourt și Ronchamp. În 1950, îndeosebi din cauza crucifixului lui Germaine Richier atârnat în biserica din Assy, au apărut împotriviri foarte agresive. „În cincizeci de ani, declară un manifest, cine își va aminti de părintele reverend Regamey și de părintele reverend Couturier, de admirația lor extaziată, naivă în fața unor producții oribile, când baroce, când burlești, când monstruoase, când satanice?”⁹³ Din 1947, enciclica papei Pius al XII-lea, *Mediator Dei* se arată favorabilă reinnoirii formelor artei, dar îndeamnă la prudență și cheamă la „tergiversările” cerute de cult și de nevoile credincioșilor. Întotdeauna, Biserica luase parte mulțimii credincioșilor împotriva inițiativelor prea brutale și scandalizante ale artiștilor sau ale elitelor puriste. O instrucțiune a Sfântului Oficiu din 30 iunie 1952 reamintește că rolul artei sacre este să contribuie la „decorul” (*decorum* în latină, adică „conveniență” și „demnitate”) casei lui Dumnezeu și să hrănească credința și pietatea credincioșilor. Era un mod de a reaminti cea mai constantă tradiție. Aceeași instrucțiune recomandă să nu se admită decât catolici în comisiile de artă sacră, dar se ferește să „excludă *a priori* pe necredincioși din lucrările pentru biserică” în ce privește nu „aprecierea cuviinței lor”, ci „execuția” lor. Din nou, tradiție. În 1954, părintele Couturier a murit, și părintele Regamey a abandonat direcția revistei.

Gîndirea celor doi directori nu e identică. Teoriile părintelui Regamey sînt asemănătoare cu ale lui Maritain, adică neotomiste. „Integritatea”, „proporția”, „strălucirea” sau splendoarea sînt atributele frumuseții. Artă creștină e „arta umanității răscumpărate”. Ea celebrează misterul sabatului „imitînd Întruparea Verbului și spiritualizarea cărnii” potrivit mijloacelor umane ale artistului. Tradiție, liturghie, Beatitudini sînt cele trei izvoare de la care se adapă artistul creștin. Dar ce este tradiția? Nu sîntem lămurii, lîindcă părintele Regamey, deși intervine în favoarea sa, se declară în același timp solidar cu o reacție împotriva oricărei tradiții recente. El are încredere în capacitatea artistului de a depăși această contradicție. Dar el nu îl autorizează nici să-și aroge o autonomie și o putere creatoare nemăsurate. El se teme că acesta ar putea cădea într-o mistică prometeică,

⁹³ Citat de Sabine de Lavergne, *Art sacré et Modernité*, Culture et Vérité, Paris, 1992, p. 134.

„în care religia Întrupării se transformă lent în religie a dezîncarnării“. În clipa de față, cel mai mare pericol, consideră el, este „domnia banului“⁹⁴.

Părintele Couturier e infinit mai radical și, deși tomist, se abandonează complet doctrinei romantice a geniului. Trebuie, spune el citîndu-l pe Delacroix, „să pariem întotdeauna pe geniu“. Or, conform teoriei sale, geniul, în arta creștină, e de ajuns. El poate, și chiar trebuie, în criza prezentă, să se substituie credinței. Artă creștină a murit, constată părintele Couturier, trebuie deci să mergem să luăm viața de acolo de unde se află, adică din afara Bisericii. E mai sigur să „facem apel la genii lipsite de credință, decît la credincioși netaleantați“⁹⁵. Acest punct e valabil, dar îl putem oare urma atunci cînd afirmă că „opera de geniu este o formă vicarială a sacralului“? Că darurile naturale ale marilor artiști acționează în același mod în care darurile Sfîntului Duh acționează asupra sfinților? Că „maestrii lucrează ca sfinții“? Și în fine, că Domnul Nostru este nu numai Verbul întrupat, ci și un „om de geniu“? Nici Kant, nici Hegel, la care totuși asemenea declarații uimitoare se referă, nu ar fi îndrăznit să afirme atît de naiv „genialitatea“ lui Isus Cristos.⁹⁶

Dar doctrinele acestor doi dominicani contează mai puțin decît gusturile lor. În acest fel, ei au avut influență dincolo de cercul cititorilor atenți ai revistei. Ura lor se îndreaptă spre „academism“. Părintele Regamey rezervă acestei noțiuni un cîmp imens. Academismul se naște în Italia o dată cu Renașterea. El se afirmă cu academia bologneză, se consolidează cu clasicismul franco-italian din secolul al XVII-lea, se fixează și mai mult cu David și Ingres. Apoi, nu mai există decît „vulgaritate“, „sărăcie“, „incultură“, „prostie“. Secolul al XIX-lea este în întregime condamnat. Respingerea se extinde la nazarineni, la prerafaeliți și la „pastişorii“ artei creștine. Curios, părintele Regamey le reproșează căutarea unei estetici creștine, fiindcă pentru el, ca bun tomist, Biserica nu poate impune un sistem estetic. Dar oare își dă seama că excluderea sa e tocmai fructul unui sistem estetic? El nu-l aprobă pe Viollet-le-Duc. Într-adevăr, acesta vedea în stilul gotic nu numai o artă completă, rațională, logică și națională, ci arta religioasă prin excelență. Goticului, părintele Regamey îi substituie romanicul: acolo se află surse regeneratoare. *L'Art sacré* însoțește astfel această vastă modă a romanicului, a cistercianului auster, a frescei stilizate din secolul al XI-lea, a capitelului simbolic care domină perioada postbelică. Regamey este orb la frumusețea barocului, care e asimilat academismului. În pictură, asemeni lui Rio și lui Montalembert, el îl propune ca model inegalat pe Fra Angelico. Revista *L'Art sacré* nutrește astfel o vastă respingere iconoclastă a întregii arte occidentale de la Renașterea

⁹⁴ Citat *ibid.*, p. 196.

⁹⁵ Citat *ibid.*

⁹⁶ Vezi *ibid.*, p. 199.

timpurie încoace. În această privință ea e paralelă cu condamnările Bisericii ortodoxe sau ale esteților și teologilor ruși din secolul XX. Un sanctuar romanic auster, în care afirmă reproducerea unei icoane orientale, în lumina unui vitraliu abstract, împodobit cu un drum al crucii violent expresionist — iată ce corespunde gustului clerical al acestei generații. Dincolo de atât de exuberantul secol al XIX-lea, acest gust regăsește vechiul spirit jansenizant care despuia deja bisericile din Franța, pregătindu-le pentru mutarea completă din anii care au urmat conciliului Vatican II.

Dar unde este arta vie? Ei bine, *L'Art sacré*, ca și monumentele pe care le patronează, o desemnează: e arta lui Maurice Denis, a lui Rouault, Desvallières, Germaine Richier, Bazaine, Manessier. Toți sînt spirite religioase, și niște spirite catolice. Cît despre apartenența estetică, vedem că ei provin din simbolism prin Gustave Moreau și Bernard și că cei mai tineri se îndreaptă spre expresionism sau abstracționism. Într-adevăr, acesta este parcursul-tip al artei religioase în secolele al XIX-lea și al XX-lea, așa cum este el practicat în afara Bisericii de spirite religioase, creștine sau nu. Am văzut cum se naște această sensibilitate simbolistă, spiritualistă, plină chiar de un expresionism încă refulat, și în interiorul artei oficial catolice, și cum impregnează întregul gen, oficial sau nu, al picturii religioase. Nota de heterodoxie este întărită doar cînd această artă, scăpată de sub controlul Bisericii, este reinjectată violent în ea de mișcarea *L'Art sacré*.

Desigur, arta catolică dădea unele semne de epuizare. Dar arta care va fi căutată pentru a o înviora poartă în ea germenii unei alte epuizări. În fond, arta de la Saint-Sulpice spunea credinciosului, cu o voce foarte slabă, e drept, ceea ce învățase din credința sa și ceea ce voia să audă. Artă și mai sentimentală, și la fel de dulceagă de fapt, în ciuda aparenței mai ferme, a lui Desvallières sau a lui Rouault, îi spune lucruri diferite în care nu are chef să creadă. Opoziția instinctivă a masei catolice nu e dezarmată în final decît de triumful — îndeosebi în vitraliu — al abstracționismului, care, la un Bazaine, sau la un Manessier, pictori cucernici, se sprijină pe o mistică a luminii, din care aceeași masă catolică nu înțelege nimic. Astfel încît, în fața acestor vitralii, pe care le percepe ca fiind neutre, ea sfîrșește prin a prefera ceea ce interpretează drept o nonimagine, un aniconism de tip musulman, pateticului simbolist sau expresionist care o șochează și îi tulbură credința. Sulpicismul și sulpicismul răsturnat și modernist al părintelui Couturier se anulează în cele din urmă în nonfigurativ.

C. ORTODOXIA PROFANĂ

Remarcile precedente sînt mult prea fragmentare pentru a permite o judecată estetică. Dar ele sînt suficiente pentru a orienta o judecată teologică. Și anume că ortodoxia — în sensul unei conformități de spirit cu creștinismul și, în cazul Franței, cu catolicismul — nu pare să locuiască

liniștit în pictura sacră, ci mai curînd în pictura profană, produsă de artiști care nu se sinchisesc să se declare creștini. Dacă ar fi posibil să măsurăm conținutul religios și puritatea teologică, pictura profană franceză s-ar situa mai sus decît pictura religioasă, în special cea produsă în și pentru Biserică. Faima mondială a picturii franceze din ultima parte a secolului al XIX-lea se datorează nu numai valorii sale estetice înțelese strict, ci și bogăției spirituale pe care o transmitea și care o făcea iubită.

Criteriul principal, și poate unic, care determină ortodoxia artei este, spuneam, atitudinea binevoitoare pe care o adoptă față de creație, care implică o mulțime de corolare legate de credință, adevăr, căutarea frumuseții, raportul cu lucrurile. Or, care pictor religios contemporan explică la fel de bine semnificația spirituală a luminii ca Monet, a corpului feminin și a plăcerii sociale ca Renoir, a adevărului persoanelor și lucrurilor ca Degas, a ineputabilei lor prezențe ca Manet sau Cézanne? Nici Amaury-Duval, nici Chenavard, nici Lehmann, Lazerges, Cibot, Lafon, Signol, Janmot, Ziegler, vai! în ciuda meritelor lor.

Desigur, însă Monet, Renoir, Manet, Cézanne erau în cel mai bun caz indiferenți față de religie, și cu siguranță de un anticlericalism pronunțat.⁹⁷ Trebuie chiar să adăugăm că, cel puțin în cazul lui Monet, urmele de religiozitate nu erau cituși de puțin creștine. Extazul său naturalist se leagă spontan de misticii panteiști orientali. Admiratorii săi japonezi nu s-au înșelat asupra acestui punct, și nici abstracționiștii lirici americani. Dar cel puțin, raportarea sa la divinul în natură constituie un teren comun cu religia în care era născut și reprezintă, relativ la cea mai bună latură a spiritului său, o fidelitate. Fidelitatea era mult mai puțin sigură la acei care, asemeni unui Rossetti, unui Burne-Jones sau unui Kandinsky, îi reproșau lipsa de ideal, îndepărtarea de gândurile înalte și de sentimentele elevate. Critica simbolistă, spiritualistă, abstracționistă a impresionismului coincidea cu critica catolică. Dar asta deoarece cea din urmă, contrar credințelor sale, nu mai era de fapt o critică catolică.

În Anglia

A. DEVOȚIUNEA PRERAFELITĂ

De la marile *revivals* de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, gradul de fervoare din Anglia este ridicat, probabil mai mult decît în Franța (dacă e permis să îl judecăm), și în orice caz, pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea va fi blamabil să etalezi sentimente contrarii. Acest *revival*, născut mai întîi în *dissent*, atinge mai întîi Biserica oficială și, printr-o disidență a

⁹⁷ Cézanne, la bătrînețe, a reînceput să meargă la liturghie...

acesteia, este în avantajul Bisericii catolice. Seriozitatea religioasă a Angliei însoțește afirmarea clasei de mijloc (*middle class*). Formele romantice ale rebeliunii libertine trebuie să caute azil în castele sau în exilul voluntar al aristocraților disidenți. Se pare că nu găsim deloc pe continent echivalentul figurilor totodată pioase și eminente din punct de vedere social care sînt marii victorienți, Keble, Gladstone, doctorul Arnold, Florence Nightingale. Imperiul britanic, dacă ținem seama de intensul său efort misionar, se vrea creștin. Religia, care, din această cauză, se transformă în conformism, devine un element al conștiinței naționaliste engleze, punct în care Anglia diferă avantajos de Franța, „necredincioasă“, de Italia, „superstițioasă“, și de Spania, „fanatică“. Arta religioasă este deci mai centrală în Anglia decît în Franța. Sub toate formele sale: ilustrațiile Bibliei, imaginile divine — ale lui Cristos și chiar ale lui Dumnezeu Tatăl —, imagini homiletice și moralizatoare, viziuni supranaturale.

Această artă nu a suferit din partea publicului, contrar celor petrecute în Franța, nici pierderea afecțiunii, nici declasarea. Nu există în arta engleză o ruptură revoluționară. Frăția prerafaelită s-a impus cu putere, dar nu a schimbat modul în care englezii priveau tradiția lor picturală. Și cînd această mișcare și-a pierdut și ea suflul, cînd a deviat, cînd a cedat locul pe care-l ocupa, publicul i-a rămas fidel. Chiar și atunci cînd critica, cîștigată de partea criteriilor franceze, îi acordă prea puțină considerație, imaginile pe care le-a produs rămîn populare, și încă de departe cele mai populare. Asta pentru că într-adevăr *englishness*-ul care se exprimă în ea, tipul atît de insular al chipurilor, motivelor, peisajelor, culorii, al întregului stil al acestor tablouri a continuat să suscite un sentiment de tandră complicitate. Aceeași înduioșare afectuoasă amestecată cu umor, ironie a cîștigat pe continent inima celor care, prin aceste tablouri uneori „imposibile“, recunosc lumea engleză.

Cea mai surprinzătoare artă religioasă a Angliei țîșnește într-un unicat: Blake. Poetul iluminat inventează o mitologie, în care personaje numite Urizen, Los, Enitharmon, Or sînt angajate în lupta originilor. Spre 1795 apar cele mai puternice imagini ale Creației, ale Cărții lui Daniel, care derivă din Biblie, din Milton, din propria sa gnoză heterodoxă și, pentru limbajul plastic, din Michelangelo perceput prin intermediul lui Flaxman. *Casa morții, Dumnezeu judecîndu-l pe Adam, Newton, Nabucodonosor* ne introduc într-un univers în care pămîntul înverzit nu există încă, în care Dumnezeu Tatăl, reprezentat ca „Îmbătrînitul de Zile“, hotărăște destinul acestor corpuri goale eroice, bărboase, păroase și înspăimîntătoare ca și el.

Într-un registru analog al imaginației — nu, desigur, al picturii, și încă și mai puțin al meritului —, îl putem cita pe John Martin. El își are resursele în sublimul burkean, din care a preluat rețetele tehnice ale efecte-

lor panoramice și exemplul estetic al operelor celor mai dramatice ale lui Turner. Imensele sale compoziții ne oferă pe „ecran lat“ catastrofe și cataclisme. *Căderea cetății Ninive*, *Potopul*, *Judecata de apoi* ne instalează eficient într-o viziune cosmică, departe de pământul locuit, proprie să trezească în noi o teamă salutară, care poate conduce la căință. În fond, Martin participă la *revival* sub forma sa cea mai populară și cea mai sinceră, a terorii actuale și a convertirii urgente.

Dar marea artă engleză nu se află în aceste viziuni miltoniene ale lumii de dincolo, ci mai degrabă în peisajul surprins de acuarelă sau fixat pe pânză. Nu putem pune la îndoială faptul că există în imaginația engleză o deschidere spre înalt, o elevație de natură religioasă. Totuși, aceasta depășește cadrul unei cercetări asupra artei religioase propriu-zise. Mai curând după Cozens, Turner, Palmer, Constable, adică după ce a fost depășit cel mai înalt vîrf al geniului acestei școli, se manifestă intenții precise și scopuri determinate.

Frăția preraphaelită (Pre-Raphaelite Brotherhood — P.R.B.) a fost fondată în toamna anului 1848 ca societate secretă. Fondatorii erau Dante Gabriel Rossetti, W.H. Hunt și J.E. Millais, apoi ea i-a primit pe J. Collinson, F.G. Stephens, sculptorul Th. Woolner și, ca secretar și analist, pe W.M. Rossetti, fratele pictorului. Scopul lor era ambițios (să reformeze și să reînsuflească pictura engleză) și destul de vag. Ei nu știau prea bine spre ce să se îndrepte și nici unde să se situeze în numeroasele curente ale vieții europene. Dar tindeau în două direcții, care nu vor înceta să se întrepătrundă și să-și pună piedici reciproc. Prima este o întoarcere la natură, la o viziune naturalistă a lucrurilor, punct în care ei se opuneau academismului care domina, de la Reynolds, *establishment*-ul de la Royal Academy. A doua, care se opunea aceluiasi academism, consta în a regăsi abordarea pioasă și „naturală“ a vechilor maeștri din secolele al XIV-lea și al XV-lea. După patru sau cinci ani, idealurile și membrii înșiși ai P.R.B. au început să se disperseze. William Holman Hunt a rămas aproape singurul credincios cauzei, sau cel puțin asta e onoarea pe care a revendicat-o.

P.R.B. poate trece drept o ramură tîrzie a mișcării romantice. Bărboși din atelierul lui David, nazarinenii, îi precedaseră cu jumătate de secol. În amintirile pe care le-a redactat mai tîrziu despre începuturile mișcării, Hunt ne asigură că propusese pentru fraternitate numele de *Early Christian*, dar că celălalt nume fusese preferat, pentru că primul ar fi sunat supărător de *pro papist*⁹⁸. De fapt, preraphaeliții nu voiau să fie acuzați că iau partea cui nu trebuie în cearta care continua să opună Biserica Angliei

⁹⁸ Vezi Steven Adams, *The Art of the Pre-Raphaelites*, Apple Press, Londra, 1988, p. 18.

tractarienilor și mișcării de la Oxford. Cu concursul lui Ruskin, ceea ce este religios în mișcare se leagă mai curînd de *low Church*. Dar naturalismul are în sine o valoare religioasă dacă pretinde că e o mărturie a creației divine înseși, și aceasta a fost, sub influența lui Ruskin, interpretarea pictorilor americani care s-au străduit să traducă religios sublimul grandios al peisajelor din Hudson Valley, ale preeriei sau ale deșerturilor din Vest.

Unul din primele tablouri ale „tovarășului de drum” Ford Madox Brown ni-l înfățișează pe *Wycliffe citind traducerea Noului Testament lui Jean din Gard*⁹⁹. Subiectul, radical anticatolic (întărit de o efigie foarte sumbră a Bisericii papiste în colțul din stînga), este arheologic documentat, pentru costum și mobilier, printr-o minuțioasă anchetă printre specialiști. Dar iată două opere direct religioase, ambele pictate între 1848-1849. Rossetti nu era, se pare, prea înclinat spre pietate. A fost întotdeauna nebun după femei, în așa măsură încît faimoasele inițiale P.R.B. erau citite de prietenii săi ca *Penis Rather Better*.¹⁰⁰ Dar tabloul său *Copilăria Fecioarei Maria*, pictată sub influența lui Ford Madox Brown și sub supravegherea lui Hunt, nu e mai puțin un manifest de artă creștină. Stilizării quattrocentiste el îi adaugă numeroase simboluri, pe care le explică el însuși în sonete scrise pe cadru. Întîlnim crini, care reprezintă inocența, cărți adunate teanc, virtuțile, un palmier cu șapte ramuri, un arbust cu șapte spini, care traduc „marea suferință și marile recompense”... Și totuși tabloul este tratat în stil naturalist. Cel al lui Millais — *Cristos în casa părinților săi* — e de o calitate superioară. Și el înconjoară simbolurile cu detalii naturaliste, care îl reaşază pe spectator simultan în Nazaretul evanghelic (oi, legături de pînză în jurul coapselor, turbane) și într-un atelier englez așa cum l-ar fi putut descrie George Eliot. Dar cea mai „modernă” este alura foarte englezească a Fecioarei, istovită și îndurerată, a sfîntului Iosif, ca robust tîmplar pleșuv, și a Pruncului Isus, heruvim britanic cu părul roșcat. Lucrul acesta l-a indignat pe Dickens, care i-a găsit hidoși pe copilul în cămașă de noapte și pe mama sa, „so horrible in her ugliness încît s-ar detașa ca un monstru în cel mai abject cabaret din Franța”¹⁰¹.

Fervoarea religioasă, combinată cu gustul pentru iconografia quattrocentistă, putea conduce grupul la o apropiere de superstițiile papiste. Au existat chiar bănuieli că Ford Madox Brown s-a gîndit la Fecioară cînd a pictat *The Pretty Baa Lamb* (1852). Nu vedem oare o tînră femeie care ține în brațe un copil și întîmpină niște miei blînzi? Dar autorul a protestat.

⁹⁹ Pictat către 1847-1848.

¹⁰⁰ Vezi Timothy Hilton, *The Pre-Raphaelites*, Thames and Hudson, Londra, 1970, p. 35.

¹⁰¹ Citat de S. Adams, *The Art of the Pre-Raphaelites*, op. cit., p. 35.

El nu voia să picteze, spune el, decît „o femeie, un prunc, doi miei, o servitoare și puțină iarbă”. Mai suspect era *Convent Thoughts*, de Collinson. De altminteri, el nu a întîrziat să se convertească la catolicism, să ceară hirotonisirea, și a fost pierdut pentru pictură.

Dar poate că tabloul cel mai caracteristic din toate este *Lumina lumii*, de William Holman Hunt. În capela de la Keble College, din Oxford, unde ea este păstrată, se află întotdeauna în fața acestei pînze un mic grup care se reculege. Pietatea engleză se recunoaște în ea. Tabloul capătă înțeles prin pandantul său: *The Awakening Conscience*. Hunt îl concepuse citindu-l pe Dickens, vorbind cu femeile decăzute care populau cartierele sărace din Londra. Într-un interior cumplit de încărcat (oh! pendula pe pian și globul pe pendulă!), o femeie dezbrăcată atît cît se putea, adică în capot, e drept desfăcut, acoperită totuși din cap pînă în picioare, se smulge din brațele amantului. Mîinile i se împreunează. Buzele se întredeschid. Ochii se fac mari. Lumina grației divine și a iminentei convertirii iluminează chipul femeii adultere, în timp ce vulgaritatea cea mai adîncă marchează chipul partenerului său, afundat în păcat. Hunt tratase deja această temă în *Păstorul cel rău* (1851) și, mai alegoric, în *Oița rătăcită* (1852). Multe detalii din *The Awakening Conscience* îmbogățesc sensul moral al tabloului: deasupra pianului, ghicim un tablou al femeii adultere evanghelice; pe covor, o pisică omoară o pasăre; tapetul e încărcat de simboluri.

Dar sensul spiritual e dat de *Lumina lumii*. Într-un peisaj nocturn, un bordel, a cărui poartă ruginită, sufocată de buruieni, invadată de iederă și de alte plante, nu a fost niciodată deschisă. Un liliac planează. Tot așa este sufletul uman, cufundat în ignoranță și rebel la învățăturile lui Cristos. Domnul Dumnezeu, purtînd pe cap coroana de spini, pe umeri o mantie regală, ținînd în mînă un felinar care e în același timp conștiința și grația divină, bate la poartă.

Cu aceste tablouri, arta religioasă engleză din secolul al XIX-lea și-a atins apogeul. Ea amestecă evanghelistul moralizator, caracteristic *revival*-urilor engleze, observația și redarea minuțioasă a detaliilor, pînă la ultimul fir de iarbă, scrupulul arheologic (vezi, de exemplu, *Țapul ispășitor* de Hunt), supraîncărcarea simbolistă, încă moderată. Credința lui Hunt e în afara oricărei îndoieli și nu cunoaște îndoiala.

Pentru Rossetti, scrie Ruskin [care, în acest caz, are perfectă dreptate], Vechiul și Noul Testament nu erau decît marile poeme pe care le cunoștea. El a pictat scene care sînt inspirate din acestea, fără să creadă mai mult în relația lor cu viața actuală și hărnicia oamenilor decît a făcut-o în *Moartea lui Arthur* și în *Vita Nuova*. Dar pentru Holman Hunt, istoria Noului Testament, o dată ce și-a concentrat în întregime spiritul, a devenit ceea ce fusese ea pentru un vechi puritan sau un vechi catolic, nu doar o Realitate, nu doar cea mai mare dintre Realități, ci singura Realitate. Asifel încît nu mai există nimic pe pămînt care să nu-i vorbească despre ea — încît nu mai

există nici un flux de gândire și nici o forță în acțiune care să nu țîșnească și să nu se sfîrșească în ea.¹⁰²

B. AGONIA P.R.B.

În a doua parte a secolului, subiectele religioase apar mai rar. Desigur, trebuie să-l cităm pe Watts, care nu a fost un preraphaelit, dar care, ca și ei, s-a întors spre Italia (cea a lui Tintoretto și a lui Michelangelo) și s-a servit de pictură ca să răspîndească o învățătură morală sau să trezească o meditație metafizică. Dincolo de preraphaeliți, el regăsește sentimentul cosmic, extraterestru, care-i animase pe John Martin și pe Blake. *Speranța* ne înfățișează o femeie care stă într-o poziție frămîntată pe un glob terestru pierdut în spațiul intersideral. Celălalt tablou care i-a adus celebritatea este *The Sower of the Systems*. Creatorul e reprezentat din spate, poate conform cuvîntului biblic care-l previne pe Moise împotriva viziunii față în față. Așadar, o formă verde Veronese într-o mantie și un elan michel-angiolești se afundă în tenebrele infinite, dar în contact cu mîna sa, cu piciorul său, țîșnesc și încolțesc nebuloasele de aur.

Dar de multă vreme un asemenea tablou a devenit excepțional. Credința devine tot mai slabă. Curente esteticе care pătrund în Anglia și publicul care le urmează au atît de puțină aplecare pentru operele moralizatoare încît nici măcar Hunt nu mai îndrăznește să le abordeze. Grosvenor Gallery expune Tissot, Whistler, Burne-Jones. Aubrey Beardsley nu e departe. Millais, cel mai înzestrat poate din generația sa, decade în kitschul cel mai vulgar comercial.

În 1858, potrivit propriilor sale cuvinte, Ruskin se „deconvertește” (*unconverted*) de la evghelismul militant care inspirase grupul. Acum, el se întoarce spre Antichitatea greacă, Veneția lui Tițian și a lui Tintoretto. El se apropie de frumosul ideal și de formalismul „păgîn” al Renașterii, toate lucruri detestate de preraphaelismul inițial. Printre forțele care au tulburat spiritul mișcării, vîd două de importanță inegală. Primul ar putea fi socialismul, înțeles în sensul englez al termenului. El se remarcă la William Morris, amestecat cu anti-industrialismul, și domină acest neo-artizanat, în cele din urmă industrializat, care se lansează prin Firma fondată de Morris, Faulkner, P.P. Marshall (un prieten al lui Ford Madox Brown) și care, cu colaborarea lui Liberty, a creat țesături, vitralii, mobile și o întreagă artă decorativă încă vie. El se mai manifestă și prin exaltarea muncii (*Work*, de Ford Madox Brown, 1865, *The Stone Braker*, de John Brett). Prin atenția innobilantă acordată Angliei muncitoare, aceasta

¹⁰² Ruskin, *Des écoles réalistes en peinture*, text în Gérard-Georges Lemaire, *Les Préraphaélites entre l'enfer et le ciel*, Christian Bourgois, Paris, 1989, p. 337.

capătă figură de pictură istorică. Capodopera sa, care se ridică la universal, ar putea fi *The Last of England* (a aceluiași Ford Madox Brown), monument de neuitat al acestui eveniment imens și eroic care a fost emigrația britanică.

A doua forță care antrenează nu doar o deteriorare a picturii — dimpotrivă —, ci o corupere iremediabilă a calității sale religioase este, trebuie să mărturisim, erotismul. Sau mai curînd un anumit tip de *lust* prost controlat, pe jumătate ignorat poate, atent disimulat și cu atît mai evident și mai irepresibil. Prerafaeliții slăbiseră vălurile convenției care protejau pictura academică împotriva unor asemenea afecte. Ei urmăreau să plaseze în cadrul cotidian scenele sfînte, în maniera vechilor pictori de dinainte de Rafael, lucru la care conducea și nonconformismul lor politic. Ei voiau, cum scrie Hilton, *a democratization of holiness*¹⁰³. Dar, în acest spațiu familiar și secularizat, afectele transpar într-o lumină destul de crudă.

Niciodată mai crudă ca la Rossetti. Deja Buna-Vestire din 1850 (*Ecce Ancilla Domini*) provocase o anume jenă. Tînăra visătoare, în cămașă de noapte, ghemuită pe un pat, cu părul despletit, gura arcuită, privirea pierdută, aruncase publicul într-o tulburare pe care aureola care împodobește cu un nimb capul virginal era absolut incapabilă să o risipească. Într-un anume fel, picturile lui Rossetti devin mai „pure” pe măsură ce elementul religios e îndepărtat din ele. Sau poate ar fi mai potrivit să spunem: pe măsură ce genul religios este eliminat și obsesia sexuală se dovedește atît de copleșitoare încît un anumit fel de sacru — deloc creștin, de astă dată — se introduce în ele, pe măsură ce se înaintează în sinceritatea obsesiei.

Uniunea dintre Rossetti și Elizabeth (Lizzy) Siddal nu putea fi calificată drept fericită. El o neglija, o înșela, îi dădea pușini bani. Într-o seară, el a găsit-o moartă, cu un flacon de laudanum gol alături. A pictat atunci, ca monument funerar, *Beata Beatrix*. Beatrix, sub trăsăturile lui Lizzy, se prăbușește în extaz — extaz mai curînd sexual decît mistic, în maniera în care se vorbea, de la Hume și în deridere, despre *Sfînta Tereza* a lui Bernini. În spatele ei, distingem umbrele lui Dante și ale lui Amor. O pasăre stacojie îi pune în mîini o floare de mac, simbol al pasiunii, al somnului și al opiului din cauza căruia murise. Rossetti găsește aici un ton de desfrîu sacru care va fi nota simbolismului. Dar aceeași notă e orchestrată pînă la obsesie în seria pînzelor care o reprezintă pe Jane Burden. Această tînără, dintr-un mediu social vizibil inferior celui din care provenea Rossetti, se căsătorise cu protejatul său, William Morris. Fratele lui Rossetti o descrie astfel: „Chipul său era în același timp tragic, mistic, pasionat, calm, frumos și grațios, un chip pentru un sculptor și un chip pentru un

¹⁰³ T. Hilton, *The Pre-Raphaelites, op. cit.*, p. 59.

pictor, un chip unic în Anglia și cîtuși de puțin cel al unei femei engleze, ci mai degrabă cel al unei grecoalice ioniene (...). Tenul său era întunecat; ea era palidă, cu ochi de un cenușiu pătrunzător și profund, cu un păr masiv și bogat, cu bucle minunate care băteau în negru, nu fără o lucire profund pierdută.¹⁰⁴ Cu această femeie fatală, în genul explorat de Mario Praz, Rossetti a suferit de *romantic agony*.¹⁰⁵ Legătura lor avea căldura și intensitatea specifică pe care o creează adulterul cînd are loc între prieteni intimi. Toată lumea cunoaște — fiindcă au avut darul popularității — lunguroasele portrete reprezentînd-o pe „La Belle Dame sans merci”, care se apleacă sub povara unui secret prea greu: *The Blessed Damozel*, *Monna Vanna*, *The Bower Meadow*. Este o „pictură de dragoste”, așa cum vorbim despre o poezie de dragoste, gen al cărui inițiator a fost poate Rossetti, și căruia Klimt i-a regăsit atmosfera amețitoare în portretele Adelei Bloch-Bauer și ale Emiliei Flöge: eros și thanatos se întrepătrund deopotrivă. Cîrînd, Rossetti, care a devenit dependent de chloral, morfină, laudanum, fără să renunțe însă la whisky, bordeaux și cognac, absorbite fără măsură, îndirjit să decadă, moare. Dar nu fără a fi pus pe pinză cea mai sinceră dintre imaginile sale divine, cea căreia îi oferise cel mai complet sacrificiu: Jane Burden în *Astarte Syriaca*, redutabilă zeiță.

Pictura franceză pompieristă ni se pare astăzi destul de promptă să braveze decența. Unele nuduri de Cabanel, de Rochegrosse, de Lecomte du Noüy țin, vai! de o estetică de bordel, e drept, un bordel innobilat și aseptizat de punerile în scenă ale academismului, care îl fac mai frecventabil permițîndu-i să figureze în permanență pe pereții unui salon. Bordelul idealizat sugerat de *Sclava albă* are desigur puțină legătură cu bordelul real al salonului din rue des Moulins, așa cum l-a pictat Lautrec. Dar Lautrec pictează locul fără fantasmă, iar Lecomte du Noüy fantasma fără loc. Or, în același gen de afect, se poate ajunge la mai mult rafinament și eficiență. Aceasta presupune să împingi idealizarea pînă în punctul în care intenția libidinoasă nu mai poate fi percepută ca atare nici de spectator, nici de pictor, care o trăiesc cu atît mai profund, fără ca ea să fie totuși elaborată și sublimată prin artă. În opinia mea, așa stau lucrurile în cazul lui Burne-Jones.

Burne-Jones și William Morris se întîlniseră la Oxford și se delectaseră împreună cu Evul Mediu arthurian și cavaleresc așa cum îl poetizase Tennyson. Se gîndeau amîndoi să intre în cariera ecleziastică și proiectaseră chiar să fondeze un ordin monastic consacrat lui sir Galahad. Burne-Jones, spre deosebire de Morris, nu a abandonat pictura și s-a pus sub îndrumarea lui Rossetti, pe care a început să-l imite îndeaproape. Dar,

¹⁰⁴ Citat de G.-G. Lemaire, *Les Préraphaélites*, op. cit., p. 322.

¹⁰⁵ Este titlul englez al celebrei lucrări a lui Mario Praz *La Carne, la Morte e il Diavolo nella letteratura romantica* (1966).

spre 1863 — avea pe atunci treizeci de ani —, el s-a emancipat, și-a găsit stilul, care de acum înainte nu a mai variat și nu a suferit nici o evoluție pînă la moartea sa, astfel încît cronologia operei devine aproape indiferentă.¹⁰⁶ Cum să-l caracterizăm? Însăși această imobilitate pune probleme. Burne-Jones, aflat în posesia limbajului său, a practicii sale, reproduce indefinit aceeași notă emotivă, într-o gamă foarte restrînsă în care ea răsună cu o captivantă monotonie. Pictura sa pare ieșită dintr-o obsesie interioară, și nu dintr-o explicație a realității sau cu realitatea.

Gramatica picturală a lui Burne Jones e luată din Botticelli (*morbidezza* chipurilor, faldul transparent, pozele aplecate, unduirea mersului), din Michelangelo (anatomia), din Füssli, uneori, puțin chiar și din Rossetti. Dar ceea ce este al său e atmosfera melancolică, lentoarea gesturilor, oboseala care face să atîrne brațele, lumina lunară, lipsa de aer, culorile incerte în care predomină albastruiul, și pretutindeni apăsarea somnului, adormirea, visul, acel gen de vis atît de încărcat erotic încît ți-e teamă să te trezești.

Nu există practic decît o singură femeie și o singură expresie feminină în pictura lui Burne-Jones. Bărbații, oricît ar fi de musculoși, sînt mai mult decît feminizați: sînt niște femei, cu un chip și un corp feminine care transpar irezistibil sub virila anatomie de împrumut. Toți și toate sînt tineri. În *The Beguiling of Merlin*: Merlin are chipul Vivianei, dar e parcă fardat ca să pară mai bătrîn și să respecte convenția istoriei. *The Golden Stairs*: optsprezece tinere, riguros asemănătoare, sînt așezate în poze grațioase. *The Mirror of Venus*: zece tinere identice se apleacă asupra oglinzii unui ochi de apă, înfășurate în același fald cu mii de pliuri care le mulează sinii frumoși și pulpele pline.

Femei sau fete? Ah! de unde să știi? Să ne uităm la aerul lor. Să o privim pe *beggar maid* pe care o contemplă regele Cophetua. Este unul din tablourile sale cele mai celebre, și Julien Gracq a fost vrăjit de el. Ea e așezată cu fața la noi. O rochie lasă să se ghicească pîntecul cu adîncitura buricului, și un bolero deschis acoperă și descoperă sinii. Chipul e de o mare puritate. Fruntea ascunde un secret. Ochii mari deschiși fixează o altă țară. La Burne-Jones, ochii femeilor nu privesc nici pe spectatorul, nici pe personajul care se află în fața lor: privirea este întotdeauna îndreptată în altă parte. Ni se pare că ghicim o suferință profundă, o insatisfacție, o nostalgie nevindecabilă, dar tristețea, întotdeauna prezentă, pînă și în surîsul visător pe jumătate schișat, nu tulbură calma seninătate a trăsăturilor. Sîntem în așteptare. Căci aerul femeilor lui Burne-Jones semnifică explozia încă tăcută a dragostei născînde. Se va face dragoste, poate tocmai s-a făcut; sau poate că se știe că ea e imposibilă și că ne aflăm în pragul unei eterne și dureroase despărțiri.

¹⁰⁶ T. Hilton, în *The Pre-Raphaelites, op. cit.*, pp. 189 și urm., vorbește de *standstill*.

Toate acestea duc la apogeu un erotism infinit mai penetrant decât dorințele sincere și carnale pe care pompieriștii francezi caută să le stîmbească. Dar această tendință nu merge niciodată atît de departe, la Burne-Jones, ca în cele cîteva nuduri ale sale. Nudul, care nu fusese niciodată cultivat cu ușurință, era practic exilat din pictura engleză de cînd regina Victoria devenise văduvă. Nudurile lui Burne-Jones (*Pan and Psyche*, *Perseus Slaying the Sea Serpent*, *The Depths of the Sea*) sînt de un rafinament cu totul special. Nimic nu este mai senzual și mai inaccesibil. Limba engleză distinge și opune *the nude* și *the naked*, nudul și dezgolitul. Ei bine, Burne-Jones găsește mijlocul să le facă să fuzioneze: ele au idealitatea prea perfectă a nudului academic, dar combinată cu o sensibilitate epidermică extremă, ca și cum aceste femei ideale tocmai se dezbrăcau pentru prima dată și urmau să aibă pielea de găină în răcoarea umedă care acoperă cu rouă tufișurile și crinii.

Erosul, acel eros, constituie fondul religiozității lui Burne-Jones, punct în care i se alătură lui Rossetti, dar fără să se fixeze asupra unui obiect exterior. Dedicat în întregime visului său, artei sale, acelei Venus celeste, el nu a întîlnit-o pe Jane Burden. Vitraliile pe care le multiplică în biserici (în special la Christ Church din Oxford) vehiculează aceleași nostalgii, numai că temperate și „demne“, în acord cu locul în care sînt plasate. Se înțelege că o senzualitate subterană atît de incandescentă nu aștepta decât o fisură a terenului ca să țișnească vulcanic. Aubrey Beardsley, adorator al lui Burne-Jones, e cel care, în cîteva imagini a căror obscenitate are ceva alinător și purificator, a dat lovitura de bisturiu eliberatoare și, dezvăluind adevărul mișcării prerafaelite, a privat-o brusc de rațiunea sa de a fi.

În Germania

A. NAZARINENII

În 1810, mai mulți artiști se instalează la mănăstirea Santo Isidoro, la Roma, ca să ducă o viață pioasă și să se dedice picturii. Ei aparțin ramurii celei mai religioase a romantismului. Cu alte cuvinte, spre deosebire de francezi și de englezi, ei sînt serios inițiați în filozofie. Îi cunosc pe Tieck și Schlegel, care le arătaseră primitivilor calea. Se ridică împotriva lui Winckelmann și a academismului, care se opun, în ochii lor, patriotismului și religiei. Savanta lucrare a lui Riepenhausen (*Istoria picturii în Italia*) îl face pe tînărul Overbeck (el are cincisprezece ani) să-i cunoască pe Cimabue, Giotto, Perugino și îi decide vocația de pictor.

Overbeck și Pforr sosesc de la Viena, Wächter din Suabia (nu fără un ocol prin Paris, unde a fost elevul lui Regnault), Vogel și Hottinguer din

Elveția. Ei trăiesc după o regulă care prevede de asemenea să se reunească pentru a-și critica reciproc operele. La 10 iulie 1809, ei depun jurământ să rămână fideli adevărului, să combată academismul, să reinvie arta împotmolită în decadență. Astfel, cu jumătate de secol înaintea Frăției Pre-rafaelite, se naște prima asociație de pictori din timpurile moderne. Ea și-a luat numele de sfântul Luca, pictorul Fecioarei. Grație directorului academiei Franței, acești tineri s-au stabilit într-o mănăstire dezafectată de franciscani irlandezi. Ei au fost curînd numiți Fratelli de Santo Isidoro. Fiecare are celula sa. Iau împreună masa. Pozează unii pentru alții, fiindcă refuză să picteze femei după natură (Overbeck, mult mai tîrziu, a sfîrșit prin a o folosi pe soția sa). Ei nu-și iau subiectele nici din mitologie, nici din viața contemporană, ci din Vechiul și Noul Testament. A picta este pentru ei o rugăciune și un sacerdoțiu. Overbeck, după moartea lui Pforr, s-a convertit la catolicism, lucru care a înspăimîntat Elveția: Vogel și Hottinguer au trebuit să se înapoieze în țară. Dar grupul a fost întărit prin prezența lui Cornelius, o puternică personalitate.

În 1815, ca să-i ajute, pentru că trăiau în mare sărăcie, consulul Prusiei, Bartholdy, le-a dat să decoreze o sală din reședința sa — cu o frescă, fiindcă, după Cornelius, aceasta era condiția mîntuirii artei germane. *Istoria lui Iosif* din vila Bartholdy a avut un mare răsunet. Mai mult de cinci sute de artiști germani au venit la Roma, au vizitat vila Bartholdy, precum și o altă mare realizare a grupului, frescele cazinoului Massimo, în care Cornelius se inspirase din *Paradisul* lui Dante, Overbeck din *Ierusalimul eliberat*, Schnorr din *Orlando furioso*. Schlegel a apărut opera nazarinenilor, îndeosebi împotriva criticilor lui Goethe. Ludovic I al Bavariei a fost pasionat de ei și a încercat, nu fără succes, să-i atragă. Cornelius s-a văzut copleșit de comenzi, a luat conducerea academiei din Düsseldorf, apoi din München. Bineînțeles, cea mai puternică influență a nazarinenilor a fost în Germania, dar ei au fost admirați și în Italia (Minardi), în Franța de către Chenavard și Flandrin, care au întreținut relații cu ei, de Ingres, care i-a cunoscut la Roma cînd conducea academia Franței, în Anglia, unde Hunt și Rossetti au luat exemplu de la ei.

Este deci o mișcare de pictură religioasă, animată de creștini zeloși și declarați, care readuce pictura germană în centrul atenției europene, după multe secole. Dar cînd privim operele, nu constatăm că ele transmit complet sinceritatea acestor tineri atît de entuziaști și de gravi. Remarcăm mai curînd ingeniozitatea formală a pastişei (cînd Fra Angelico, cînd Dürer...), solida calitate a desenului, franchețea culorilor luminoase. Acești pictori care juraseră să urască academismul, care, după Schlegel, trebuiau să fie „ca primitivii, credincioși cu inima, inocenți, sensibili, cugetați și să nu caute nici o abilitate în execuția operelor lor“ sînt poate credincioși,

dar cîtuși de puțin inocenți, și cu siguranță de o redutabilă abilitate. Există teama să nu transfere asupra lui Perugino și Fra Angelico respectul academic pe care înaintașii lor îl nutreau față de Rafael sau față de pictorii bolognezi. Este aceeași obsesie a maeștrilor. Focillon scrie cu o severitate puțin nedreaptă, dar nu fără temei:

Funestul gust al imitației izbucnește (...) în această estetică conștiincioasă, supusă pedagogiei, inflexibil aplicată de un popor doct, disciplinat, răbdător (...). Poate că nu este decît un aspect al acestei credințe în atotputernicia metodelor în materie de artă care caracterizează Germania modernă: prin știință, prin reflecție, prin practicarea virtuții, în fond din afară, ea a crezut că este posibil să reînceapă seria marilor artiști și să-și însușească talentul lor. E trăsătura tuturor academismelor, dar, la acești redutabili convinși, ea dobîndește maxima sa evidență greoaie și sfîrșește uneori prin a fi cea mai penibilă șarjă. Agravată de acest etern simbolism, de această nevoie de a semnifica un „conținut”, ea insistă cu atît mai mult pe artificiu și academic cu cît o artă ca aceea a lui Cornelius nu se abandonează niciodată. Ea nu e nici vie, nici veselă.¹⁰⁷

În Germania, critica se repetă. Goethe îi scrie lui Sulpice Boisserée: „Este pentru prima oară în istoria artei cînd întîlnim talente distinse ca Overbeck și Cornelius complăcîndu-se să involueze.”¹⁰⁸ Cît despre Hegel, istoricismul său, am văzut, condamnă dinainte tentativa de a reînvia arta creștină, al cărei timp a trecut. Astfel, nu la nazarineni găsim mlădița vie a esteticii romantice. Ci la Friedrich.

B. CEALALTĂ PATRIE: FRIEDRICH

Destinul critic al lui Caspar David Friedrich (1774-1840) este instructiv. Nazarinenii, cu cîțiva ani mai tineri decît el, apoi agreabila pictură Bidermeier, îl demodaseră ușor. În 1824, el nu a obținut catedra de peisaj de la academia din Dresda. În 1927, Focillon îl mai așază încă alături de intimistul Kersting, pentru a lăuda „studiul lor modest și simțit al naturii și al vieții”.¹⁰⁹ Totuși, în apogeul său, Friedrich fusese înjeles, și nu de oricine: Goethe, Brentano, Kleist, Tieck. Regele Prusiei îi cumpără tablourile, ca și curtea Rusiei.¹¹⁰

În zilele noastre, după o lungă eclipsă, e din nou la modă. Opera sa se afla aproape în întregime în Germania, în Rusia, în Norvegia. National Gallery și Luvrul sînt acum mîndre să-l expună. O mare expoziție de la

¹⁰⁷ Henri Focillon, *La Peinture au XIX^e siècle*, Flammarion, 1991, vol. I, p. 362.

¹⁰⁸ Vezi *Dictionnaire des courants picturaux*, Larousse, Paris, 1990, s.v. „nazarineni”.

¹⁰⁹ H. Focillon, *La Peinture au XIX^e siècle*, op. cit., vol. I, p. 101.

¹¹⁰ Poetul-diplomat rus Jukovsky se afla în post la Berlin și îl admira pe Friedrich. El l-a recomandat lui Alexandru I și lui Nicolae I.

Paris l-a consacrat. Iată-l în prezent considerat un egal al lui Constable și Turner — deși comparația șchioapătă puțin, fiindcă el nu este un „peisagist“ în același sens ca ceilalți doi.

Datele lui Friedrich sînt aproape aceleași cu ale lui Hegel. El a „înflorit“ între 1808 (*Altarul din Tetschen*) și 1835 (atac al bolii): el acoperă apogeul romantismului german. Îi împărtășește soarta și, după ce a suferit de pe urma realismului, revine cu triumful, purtat de întreaga artă modernă, al esteticii romantice.

Conform spiritului acesteia, ambițiile lui Friedrich sînt înalte, și de la bun început intangibile. „Omul nu este pentru om, scrie el, modelul absolut; Divinul, Infinitul reprezintă țelul său.“ „Arta e infinită, cunoașterea și competența tuturor artiștilor sînt finite.“ Pentru a o atinge, artistul trebuie să devină „profund“¹¹¹. Romantismul german așază adevărul într-o perspectivă de fugă. El caută mai puțin adevărul, cît drumul adevărului în profunzime. La Friedrich, așa cum remarcă Zerner, profunzimea nu e ascunsă, cum ar putea fi la Constable sau la impresioniști, ea este ostentativă.¹¹² Ea este totodată puternic religioasă. Divinul e atins în interior și în exterior. În interior: „Păstrează în tine spiritul pur al copilăriei și su-pune-te total vocii tale interioare; căci ea este divinul și nu ne face să rătăcim. Vei considera drept sacră orice mișcare pură a sufletului tău; vei respecta ca sfînt orice presentiment religios; căci el e arta din noi!“¹¹³

În exterior: Friedrich este aproape în exclusivitate un pictor de peisaje. Asta pentru că peisajul este o imagine divină, și această convingere întemeiază originalitatea și măreția lui Friedrich. În acest punct, el se înscrie într-o mișcare. Dincolo de cultul naturii inițiat de Jean-Jacques Rousseau, romantismul caută o expresie imediată, nu discursivă și, pentru că se sus-trage convenției, universal inteligibilă. Or, limbajul e legat de convenție. Poate că a fost o vîrstă de aur în care nu exista încă Babelul limbilor și în care limbajul era în continuitate cu dansul, poezia și muzica. Aceasta din urmă a păstrat privilegiul de a acționa direct și fără mediere asupra sufletului. Arta, pentru a semnifica, a avut nevoie de simboluri și alegorii. Dar și alegoria, pentru a fi înțeleasă, are nevoie de convenție. Pictura de peisaj se eliberează de ea. Ea ne pune în contact cu natura pură. Îi exprimă nu numai aparența, ci și misterul ascuns, infinitul din spatele lucrurilor. În acest mod, pictura de peisaj ne face să pătrundem în profunzimile di-vinului.

¹¹¹ Carl Gustav Carus și Caspar David Friedrich, *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, Klincksieck, Paris, 1983, p. 155.

¹¹² Vezi Henri Zerner și Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich*, Flammarion, Paris, 1976, p. 5.

¹¹³ C.G. Carus și C.D. Friedrich, *De la peinture de paysage*, op. cit., p. 154.

Pentru a găsi dovada, trebuie să ne întoarcem spre Carus. Filozof al naturii, geolog, medic, puțin magician, foarte mult pictor, el a fost prietenul și discipolul lui Friedrich și dă adesea impresia că îi ține pana. El a scris despre Friedrich-peisagistul. Mărturisește că „a picta era pentru el un fel de serviciu divin. Când picta cerul, nimeni nu putea intra în atelierul lui”.¹¹⁴ El a publicat în 1831 *Nouă scrisori despre pictura paisagistă*, la care lucra din 1813. Selectând și neglijând unele repetiții ale acestui text inundat de un permanent entuziasm, putem distinge temele, mai degrabă laitmotivele: natura, arta, spiritul artistului. Voi trece peste considerațiile „științifice” și peste „corespondența ordinelor”, în spiritul lui Goethe și Schelling.

Natura este o revelație a divinului: „Orice studiu al naturii nu poate decât să-l conducă pe om pînă în pragul misterelor superioare.”¹¹⁵ „Orice fenomen al naturii reprezintă revelația unei divinități unice, infinit de sublimă (...). Trebuie de asemenea să recunoaștem această divinitate în lume în totalitatea sa (...). Omul trebuie să recunoască divinitatea naturii înțeleasă ca revelația corporală propriu-zisă sau, ca să ne exprimăm în termeni umani, a naturii înțelese ca limbaj al lui Dumnezeu.”¹¹⁶ Pentru aceasta, adaugă Carus, e nevoie de „un anumit grad de formație filozofică”. Instinctul nu e suficient, și nici competența artizanală. Trebuie să gîndești. Într-adevăr, „peisajul artistic” presupune evident „o cultură superioară și o anume experiență”.

Peisajul este înțeles ca un *Dasein* al divinului. Dar același divin se află și în sufletul artistului. „Tatăl ceresc ne este dezvăluit în rațiune și în natură ca interioritate și ca exterioritate; dar avem sentimentul că sîntem noi înșine o parte a acestei revelații, (...) că încercăm așadar sentimentul divinității noastre.”¹¹⁷ În fața naturii, omul se simte „în Dumnezeu”, în artă el îl simte pe „Dumnezeu în el”. Sau: „Dacă sentimentul unei incorporări adevărate și imediate a esenței divine ne înalță în natură”, în artă, în schimb, percepem „divinitatea spiritului uman”¹¹⁸. În această dublă comuniune cu exteriorul (cu peisajul) și cu interiorul (sufletul artist), este atinsă frumusețea. „Frumosul e tot ce exprimă într-o manieră pură o esență divină în lucrurile naturale sau toate lucrurile în care natura se dezvăluie conform esenței sale celei mai intime.”¹¹⁹

Dumnezeu, natura, sufletul: oare nu este aceasta doctrina clasică, triumfiul spațios care structura, de la Augustin, metafizica artistului? Și totuși

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 12.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 59.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 91.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 67.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 80.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 123.

am ieșit din ea, fără ca C.G. Carus să-și dea seama. El a înaintat pe drumul gnosticismului. Așteaptă totul de la o inițiere sau dintr-un exercițiu prin care sufletul devine conștient de natura sa divină și se instalează, departe de lumea aparentă, în însuși secretul lui Dumnezeu. Natura, spune el magnific, este „misterioasă în plină zi”¹²⁰. Dar când se va fi purificat, când va fi renunțat la bunurile terestre, când se va fi eliberat de convenții și de bucătăria artei, când va fi devenit un sfânt, așa cum Biserica e sfântă, „sufletul artistului va fi în sfârșit, cu adevărat și în mod absolut, un vas sfințit gata să primească raza luminoasă de sus. Atunci vor apărea tablouri despre viața pământului de un gen nou și superior, care îl vor înălța pe cel care contemplă spre o viziune superioară a naturii, tablouri pe care le vom putea numi în acest sens mistice și orfice; atunci arta reprezentării vieții de pe pământ își va fi atins apogeul”¹²¹.

Pentru că ceea ce trebuie reprezentat se află dincolo de lucruri, Friedrich recurge la simbol și la alegorie. El nu încearcă să creeze în întregime o simbolistică nouă. Se servește de simboluri foarte simple și cu care spectatorul e deja obișnuit: culoarea întunecată asociată cu tristețea, Crucea lui Cristos, ancora speranței, corabia, simbol al destinului și al călătoriei prin viață. Dar el face în așa fel încît simbolul să nu pară supraadăugat peisajului, ci dimpotrivă, să fie o parte din el, ca și cum s-ar afla în mod natural acolo, dintotdeauna, astfel încît simbolismul nu pare să provină din voința artistului, ci din însuși limbajul naturii. Această natură pare întotdeauna pe punctul de a dezvălui un secret. Îi plac *contre-jour*-urile, pentru că ele exprimă o transcendență, în măsura în care lumina care vine din fundul tabloului pare să vină de mult mai departe. Un *contre-jour* al lui Claude Lorrain îl așază pe spectator în inima patriei sale ideale. Un *contre-jour* al lui Friedrich (*Marea rezervă*) îl face să simtă că adevărata sa patrie se află dincolo și, în loc să îl copleșească, îl umple de insatisfacție și de nostalgie.

Trebuie acum să analizăm cîteva tablouri de Friedrich. *Altarul din Tetschen* a fost comandat pentru o capelă de pescari din insula Rügen, unde pictorului îi plăcea să-și petreacă timpul. El a fost mai apoi cumpărat de contele Thun Hohenstein, care l-a atîrnat în dormitorul castelului său de la Tetschen. Compoziția este simplă. Un cer înnorat este iluminat de trei raze ale soarelui care apune în spatele vîrfului unei coline. Acest vîrf este ocupat de cîteva stînci mari, o preerie întunecată, și niște brazi — mai exact molizi, reprezentați naturalist — se decupează sumbru pe cerul luminos. În mijlocul arborilor, un calvar: o cruce mare, pe care urcă iedera, purtîndu-l pe Cristos.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 131.

¹²¹ *Ibid.*, p. 128.

Altarul din Tetschen a fost de la bun început admirat și a marcat începutul notorietății lui Friedrich. Dar a fost și criticat. Criticul de artă Friedrich Wilhelm von Ramdohr, în 1809, l-a condamnat sever pe pictor pentru a fi „ridicat un peisaj pe altar”. Era, într-adevăr, contrar tradiției. Faptul că el a conferit o valoare spirituală atât de puternică peisajului se explică de fapt prin considerațiile pe care le-am amintit mai sus. Dar să ascultăm apărarea lui Friedrich:

Isus Cristos ținut pe cruce este aici întors spre soarele care apune, imagine a Tatălui etern. O dată cu Isus moare o lume veche, epoca în care Dumnezeu Tatăl era omniprezent pe pământ. Acest soare a apus și pământul nu-i mai poate percepe lumina care scapătă în asfințit. În acea clipă strălucește, ca metalul cel mai pur și mai nobil, Mântuitorul pe cruce în aurul asfințitului, reflectându-și blînda lumină asupra lumii. Crucea este înălțată în virful unei stînci de nezduncinat, asemeni credinței noastre în Isus Cristos. Brazilii, veșnic verzi, și crucea simbolizează speranța pe care oamenii și-au pus-o în Răstignit.¹²²

Acest text trezește un ecou: *Visul* de Jean-Paul, transcrierea sa făcută de Nerval. Dumnezeu a murit. Sau Dumnezeu s-a retras înfinit de departe de creația sa, pe care o abandonează. Isus Cristos este garantul unei speranțe oarbe care ne permite să îndurăm exilul acestei lumi și să nutrim dorința unei reuniri cu lumea de dincolo, care este adevărata patrie.

Călugăr pe malul mării (1809): nu vedem decît cerul, limpede sus, întunecat în partea de jos, care ocupă patru cincimi din tablou, apoi o fișe de mare neagră, cu cîteva mici valuri înspumate, în fine, o plajă galbenă, unde minusculul călugăr, în picioare, cu părul roșcat (ca Friedrich însuși), înfruntă imensitatea. Acest tablou, care a devenit celebru, a fost comentat de Kleist: „Cît e de minunat să contempli acest înfinit deșert de apă al plajelor din Nord, într-o singurătate perfectă și sub un cer cenușiu. Dar pentru că noi înșine am fost deja acolo și am revenit, sîntem cuprinși de dorința de-a ne reîntoarce, imposibil de satisfăcut pe moment, deși ea este atât de necesară vieții (...). Asta cerea inima mea de la tablou, acest refuz (...) pe care natura îl suscită în noi.”¹²³ Un refuz: tabloul e făcut pentru a suscita în suflet o înstrăinare și pentru a ne face să simțim imposibilitatea radicală de a locui o natură care constituie un obstacol, o barieră, o frontieră și ne separă de ținutul tainic. Numai cerul imens, care ne impune mediocritatea și neputința, teatru al unei lupte între umbră și lumină, conține poate o precară promisiune de eliberare.

Între lumea de dincolo și cea de aici, Friedrich multiplică semnele intermediare, balizele căutării gnostice. El ne oferă o pictură codificată, al

¹²² Citat de Helmuth Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich*, Adam Biro, Paris, 1989, p. 80.

¹²³ Citat *ibid.*, pp. 82-83.

cărei sens trebuie să-l descifrăm și ale cărei simboluri trebuie să le citim. E nevoie să știm că o lună plină — sau o semilună — îl reprezintă pe Cristos, că fereastra reprezintă viziunea asupra lumii de dincolo, că arborii verzi sau desfrunziți figurează stările vieții spirituale, că navele evocă drumul spre cealaltă lume, că stîncile reprezintă credința, Riesengebirge — lumea divină, culmea înaltă a Rosenbergului — Dumnezeu Tatăl. Adevărata patrie este reprezentată prin munte, pădure sau prin catedrala fantastică și nemăsurată care apare în spatele unei cortine de brazi veșnic verzi.

Iată cum analizează un comentator unul din tablourile cele mai frumoase și mai celebre ale lui Friedrich, *Femeie la fereastră*. La prima vedere, o tinără în rochie verde plisată, care este soția pictorului, se apleacă la fereastră atelierului și privește un șir de plop. La prima vedere, dar la o privire mai atentă:

(...) spațiul interior strîmt și relativ întunecos simbolizează micimea universului nostru uman care nu-și primește lumina decît prin această fereastră deschisă spre lumea de dincolo; femeia care se apleacă ușor peste fereastră contemplă malul opus, simbol al paradisului; fluviul, invizibil aici, reprezintă moartea, și prezența sa ne este dezvăluită de catargul unei nave ancorate în apropiere, precum și de un alt catarg de navă ancorată la celălalt mal. Este vorba de o traversare: tema antică a fluviului din Infern pe care Caron îl traversa cu barca sa reapare aici, dar într-un sens creștin. Plopii cu silueta zveltă, înălțați către cer, exprimă aspirația spre moarte (...).

Fiecare detaliu — fereastra, ușoara legănare a catargelor și înclinarea femeii — este semnificativ: „Aceste subtilități nu au nimic de a face cu un joc estetic, ci semnifică faptul că în universul nostru nimic nu e stabil.“¹²⁴

Majoritatea tablourilor lui Friedrich pot fi astfel decriptate. Ele trebuie să fie judecate în acest registru, și nu în cel al artei de a picta. Pictorul disprețuia virtuozitatea și aspectul senzual al artei. Alături de un Turner, de un Constable, chiar de un Boilly, pictura sa dă o impresie de slăbiciune și sărăcie. În fața unei gravuri engleze a cărei factură o admiră, el exclamă: „Slavă Domnului, un german n-ar putea face așa ceva“. Meșteșugul e neînsemnat, foarte sobru, subordonat în întregime figurației. Friedrich se vrea un pictor al „conținutului“, al „subiectului“, al sensului religios, moral și spiritual al reprezentării.

Acest pictor al lumii ascunse este totuși extraordinar de atent în redarea exactă a lucrurilor. El detaliază minuțios ramurile, frunzele, norii, forma munților. Mai mult, exactitatea sa depășește realismul. El împinge acest realism pînă la neliniște și halucinație. Să notăm această trăsătură care va

¹²⁴ *Ibid.*, p. 134.

avea o lungă posteritate. Într-adevăr, hiperrealismul este încă un mijloc de a devaloriza realitatea. Fixînd prea atent un obiect, facem să apară straniețatea sa, lipsa sa de legături cu noi, și descoperim că lumea noastră locuită e nelocuibilă. Hiperrealismul este un procedeu de derealizare. Totuși, Friedrich nu îl împinge în monstruos, ca arta pop, care face respingător un corp de femeie sau obscenă o masă întinsă. Gnosticismul îl detașează de lume, dar sufletul său blind nu vrea să o distrugă.

În măsura în care îi cunoaștem starea de spirit, solitară, melancolică, opiniile sale de patriot german despre Napoleon, credințele sale, entuziast luterane, nu putem corela direct cu ele mesajul artei sale. Dar contemporanii săi l-au perceput foarte corect. O.H. von Loeben scria în 1817:

Vedem cum peisajele devin o contemplare a vieții interioare (...). Semnificația lor profundă nu este nici bucuria, nici voioșia, ci mai curînd nostalgia și gravitatea intimă. Ele par să spună: altădată, arta a înflorit, și omul împreună cu ea; noi trecem în grabă, și murim, și privirea de adio transfigurată exprimă misterul vieții pe care am trăit-o, și speranța care renaște în noi; Moartea va fugi în curînd, labirintul e traversat, și patria nu mai e departe. În peisaje, vederea infinitului, a aerului sau a mării, de exemplu, trezește un sentiment de melancolie liniștită; limitele marcate de munți, arbori, stînci, obiectele apropiate, stînesc, dimpotrivă, o neliniște misterioasă. Această senzație că ne pierdem în infinitul în care ne scufundă arta este întotdeauna precedată de o dorință de a muri și de o moarte interioară.¹²⁵

Friedrich mi se pare crucial în cercetarea mea. Să încercăm să vedem de ce.

— Estetica inaugurată de Kant, transformată și dezvoltată de Hegel, nu a întîlnit pînă aici un pictor care să se revendice de la ea, sau mai degrabă — fiindcă nu putem să i-o cerem unui pictor — care să poată servi să o illustreze. Nu s-ar putea spune că Friedrich exemplifică genialitatea sistemului kantian. El nu impune artei regulile sale, și impactul său a fost discret. Maniera sa de a picta e modestă și nu pretinde să inoveze în tehnica peisajului preluată de la olandezi. Originalitatea sa e mare, dar e ascunsă, și pentru a înțelege această pictură inițiatică trebuie în prealabil să ai cheia.

Sublimul — o altă injoncțiune kantiană — este în schimb prezent. El e vizibil prin subiecte: banchize, naufragii, imensitatea munților, vertiginosele faleze de cretă din insula Rügen, apusuri de soare grandioase, ceruri furtunoase. Toate acestea țin în mare măsură de „sublimul matematic”. Peisajul, scrie Carus, și legile naturii pe care le impune, ne obligă „să ne întoarcem privirea spre un mare cerc, și un cerc imens de evenimente naturale, [aceste legi] ne smulg din noi înșine, inculcîndu-ne sen-

¹²⁵ Citat de H. Zemer și H. Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich, op. cit.*, p. 12.

timentul micimii și fragilității noastre“. „Îți uîți eul, Dumnezeu e totul.“¹²⁶ Dar climatul lui Friedrich e de fapt sublimul invizibil al persoanei, „sublimul dinamic“, astfel încît peisajele cele mai cumplite nu sînt nici mai magice, nici mai înspăimîntătoare, nici mai „sublime“ decît picturile cele mai intime, pentru că și unele și altele se scaldă în mod esențial în același sublim interior al conștiinței. În fața ei, dilatată de gîndire, grădina însorită și uraganul de pe mare sînt echivalente. „Astăzi, pentru înțlia dată, acest peisaj, atît de splendid odinioară, îmi amintește precaritatea și moartea, în timp ce de obicei, surizător, el nu-mi înfățișa decît bucuria și viața. Cerul este cenușiu și agitat de furtună, și astăzi, pentru prima oară, el acoperă munții și cîmpurile colorate cu mantia sa de iarnă unicoloră. Întreaga natură se întinde în fața mea, lividă.“¹²⁷

Raportul cu Hegel e mai greu de definit. Dacă există, el se află mai curînd în registrul patosului, decît în cel al conceptului: sentimentul tragic. David d'Angers spunea că Friedrich a simțit „tragedia peisajului“. Și poate că mai există ceva comun între gnoza triumfătoare, și în cele din urmă optimistă a lui Hegel, și gnoza melancolică și nostalgică a lui Friedrich: pentru unul, ca și pentru celălalt, zeii nu mai sînt și divinul e departe. Dar pentru Friedrich, care e credincios, nu se pune problema să se resemneze, și trandafirul rațiunii nu se așază pe crucea prezentului.

— Dumnezeu nu e reprezentat, fiindcă dacă peisajul ne vorbește despre el, și dacă e pretutindeni, el nu e nicăieri și nu are chip. Panteismul incert al lui Friedrich și al lui Carus se învecinează cu un fel de ateism mistic. Doar Cristos, în acest luteranism extrem, face obiectul unei credințe și al unei speranțe arzătoare, dar precare. Icoana sa e redusă la o lună plină și descrescîndă: simbol vestigial al „luminii lumii“. Cît despre Hunt, el încă îl mai reprezintă ca o persoană.

Această pictură, în care Tieck citea o „ardoare religioasă care însuflețește, din nou, lumea germană“¹²⁸, incapabilă să reprezinte chipul divin, pare la fel de incapabilă să reprezinte chipul uman. Singurul portret de Friedrich este al lui însuși: două desene, unul din 1800, și celălalt din 1810, în care el se pictează cu un aer puțin rătăcit, cu privirea fixă și îmbrăcat cu un fel de robă monahală. Pretutindeni în altă parte, omul este văzut din spate (cel mult din profil). El este un fel de dublet al pictorului, în stare de contemplație a peisajului, adesea cu brațele încrucișate, întors spre depărtări, siluetă neagră și minusculă pierdută în infinit.

Misticismul pictural al lui Friedrich, în ciuda luteranismului său arzător, alunecă în afara creștinismului, pentru că pierde sensul întrupării. Cristosul său „extrinsec“ este un mesager fantomatic al patriei inaccesibile. Lu-

¹²⁶ C.G. Carus și C.D. Friedrich, *De la peinture de paysage, op. cit.*, p. 149.

¹²⁷ Citat de H. Zerner și H. Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich, op. cit.*, p. 12.

¹²⁸ Citat *ibid.*

mea însăși ne împiedică să ajungem la ea. Corpul-mormînt al platonismului s-a extins pînă la dimensiunile universului, ale peisajului imens și fără consistență, fără o natură proprie, fără stabilitate, suspendat ca un vâl al Mayei, al aparenței, între suflet și lumea de dincolo. Iată de ce moartea e pretutindeni prezentă ca dorință și ca eliberare. „Peisajele sale, scrie Schopenhauer, au o religiozitate melancolică și misterioasă. Ele frapează mai mult sufletul decît privirea.”¹²⁹ Acest lucru nu putea decît să-i placă filozofului dușman al *voinței de a trăi*.

Realitatea este mai puțin reală decît simbolul, căci simbolul, colecția de simboluri conduce spre cealaltă realitate, singura adevărată. Dacă-l înălțurăm pe Cristos, sau dacă-l înlocuim prin simbol, sau prin niște simboluri ale simbolurilor, și mai indirecte, intrăm într-o pictură religioasă de un alt tip, care triumfă la sfîrșitul secolului și care este numită simbolism.

III. RELIGIOZITATEA SIMBOLISTĂ

La mijlocul anilor 1880, tinde să se restabilească o continuitate în pictura europeană. Excepția franceză nu mai este atît de netă, deoarece estetica ce a cîștigat Europa se aclimatizează la noi și își găsește chiar niște precursori (Puvis de Chavannes, Gustave Moreau), care se leagă în mod natural de curentul general. Pe de altă parte, același curent găsește în Franța un bogat rezervor de forme, culori, maniere și le adaptează propriei estetici.

Am exagerat, desigur, pentru nevoile tezei, excepția franceză. Mai multe școli europene adoptă moda de la Paris, în ce privește percepția, tehnica și celebrarea spectacolului lumii. Este adevărat că ele înfloresc mai degrabă la începutul secolului. Așa stau lucrurile cu o mare parte a picturii engleze — cel puțin pînă la Turner, și Turner însuși... Este cazul picturii de gen Biedermeier, modestă, sentimentală. Este cazul încîntătoarei picturi daneze a „epocii de aur”. Dar să nu uităm că Eckersberg trecuse prin atelierul lui David și că el are, în Boilly, Drolling, Corot, niște frați francezi. În Italia, grupul *macchiaioli* a telescopat tardiv o reacție antiacademică cu o reacție antiromantică: el s-a alăturat, spre 1855, naturalismului francez, nu fără a-l fi studiat în cursul călătoriilor la Paris sau în tablourile barbizoniene din colecția Demidov, de la Florența. „Volumul aparent al obiectelor reprezentate pe o pînză, spuneau pictorii cafenelei florentine *Michelangelo*, se obține indicîndu-se pur și simplu raportul dintre lumini și umbre, și nu e posibil să reprezinți acest raport la justa sa valoare decît prin pete sau tușe care să-l surprindă exact.”¹³⁰ Iată, între Fattori, Lega și

¹²⁹ Citat *ibid.*

¹³⁰ *Dictionnaire des courants picturaux, op. cit., s.v. „macchiaioli”.*

prietenii lor, o discuție care s-ar putea ține, în același moment, la cafenea-ua *Guerbois*.

Ne-am fi putut totuși aștepta ca asemenea preocupări să nu fie capabile să satisfacă așteptarea multor pictori. În ochii lor, realismul și naturalismul suferă de o iremediabilă superficialitate. *O curvae in terram animae et caelestium inanes!** Această pictură, fiind superficială, poate părea totodată frivolă, grosolană, nelegiuită, burgheză, vulgară. Aceste teme alimentează o polemică chiar în Franța (Planche, Huysmans), care poate, pe drept sau pe nedrept, să se revendice de la Delacroix, de la Baudelaire, de la Rimbaud, de la Mallarmé. Dacă ieșim din Franța, întâlnim dezaprobarea preraphaelită și cea a „picturii-gîndire” a germanilor. Este de ajuns să ne plimbăm prin muzeele scandinave ca să înțelegem cît de străin e climatul lor de nepăsarea pariziană. La Oslo, îndeosebi, revine o temă obsedantă: patul de moarte. Întregul secol al XIX-lea norvegian a meditat în fața acestor camere simplu mobilate în care moare un copil, o fată, mama, tatăl — și asupra gravității religioase a rudelor și pastorului care-l înconjoară pe muribund. Această lume severă, frămîntată, își are propria sa religie, care e interioară și sumbră, iar pictura sa o reflectă în mod corespunzător. Ea nu-și propune să pună în scenă natura, ci să descopere sensul și semnele vieții profunde. Nevoia se face simțită pînă în Franța. Focillon o enunță cu elocvență: „Alături de arta fenomenului se dezvoltă arta gîndirii și a simbolului; alături de pictura clară și strălucitoare și de tușa divizată, arta profunzimilor umbroase. Beției lucrului care sclipește, trece și moare pe scînteietoarea suprafață a lumii îi urmează nevoia de acorduri reflectate, filozofiei mobilității, filozofia permanenței, impresiei calde și neașteptate, continuitatea vieții interioare.”¹³¹

Desigur, un asemenea punct de vedere presupune ca valoarea spirituală a unei alte picturi să fie negată, ca Monet sau Degas să fie puși de partea „fenomenului” și ca „arta profunzimilor” să fie considerată cu adevărat mai profundă. Nu este evident de la sine, dar putem ghici rațiunile acestei credințe. Una dintre ele ar putea fi o rămășiță a ierarhiei genurilor. Peisajul, natura moartă, scena de gen nu figurau printre cele mai elevate. Trebuia ca revoluția picturală să fie consumată pentru ca să fie luate în serios, fără nici o diferență, deoarece criteriile erau complet altele, o femeiușcă de Renoir și o frescă istorică de Puvis. Dar ierarhia genurilor, care se justifică prin tradiție, și poate prin natură și rațiune, a rezistat mult timp și a continuat să prețuiască o operă în care convergeau imaginația, grandoearea subiectului, înălțimea gîndirii, emulația cu anticii, în fine, o nobile ambiție. Or, așa cum am văzut, marele gen este din ce în ce mai legat de pictura religioasă, care, în cursul secolului al XIX-lea, rivalizează în rang cu pictura istorică.

* O, suflete smerite pe pămînt și fără de cerese! (lat. — n.t.)

¹³¹ H. Focillon, *La peinture au XIX^e siècle*, op. cit., vol. II, p. 251.

Dar, independent de această considerație, secolul al XIX-lea, ca toate celelalte, cunoaște o aspirație religioasă, care se consideră nesatisfăcută de pictura așa-zis naturalistă. Iată de ce în Anglia, în Germania și în Scandinavia naturalismul a trebuit să se combine cu un sentiment religios net afirmat, deschis exprimat. Și cum academismul din țările protestante era mai puțin înrădăcinat decât în Franța sau în Italia, pictorul era deci liber să se întoarcă spre alte forme, ca realismul și naturalismul, cerându-le să vehiculeze un mesaj de religiozitate. Din această „forțare” se naște simbolismul.

Or, religiozitatea simbolistă, foarte intensă — în această privință „al doilea romantism” este mai universal și mai direct religios decât primul —, este, cu unele excepții (Maurice Denis...), desprinsă de creștinismul ortodox. Ea găsește totuși în acesta un cadru de referință filozofică și teologică. Cultura pictorilor clasici și încă romantici e cea a oamenilor onești. Delacroix, în fața șevaletului, cerea să i se citească din Tasso. Corot, Courbet, Manet, Degas primiseră educația generală care corespundea mediilor lor respective. Ei nu se gîndesc să citească pentru a picta. Cultura lor se aprofundează în cunoașterea meseriei, dar nu intrînd în doctrine pentru ca mai apoi să le transfere în arta lor. Pictorii sfîrșitului de secol doresc să-și unifice într-o manieră mai sistematică decât înainte viața lor intelectuală și spirituală. Ideea lor despre pictură depinde parțial de concepția lor despre lume.

Schopenhauer

În formarea acestei concepții despre lume, trebuie să-i acordăm un loc central lui Schopenhauer. Să nu-l așezăm pe același plan cu Kant și Hegel, care aparțin marii filozofii și respiră un aer mai elevat și mai pur. Pictorii nu i-au citit, sau i-au simțit doar în aerul timpului. Schopenhauer inaugurează o filiație inferioară, care-i cuprinde și pe Marx, Nietzsche, Freud. Nietzsche îl recunoștea pe Schopenhauer drept maestru, și îl putem citi ca pe un Schopenhauer inversat, cu toate tezele răsturnate.¹³² Freud, care nu-și citează bucuros maestrul, a făcut excepție în cazul său. L-am putea descrie ca pe un Schopenhauer psihiatizat, atît e de asemănătoare structura celor două sisteme. Mizantropul de la Frankfurt imputase deja „voînței de a trăi” majoritatea atributelor inconștientului sau ale sinelui. Această filozofie este atrăgătoare. Ea e redactată în termeni clari, într-un stil elocvent. Toți pot să o citească. Și toți o citesc, fiindcă ea se sprijină pe experiențe de viață familiare, aproape de trăire, de *Erlebnis*.

¹³² Despre legătura dintre Nietzsche și Schopenhauer, Philippe Raynaud, „Nietzsche, la philosophie et les philosophes” (art. inedit).

Schopenhauer a fost, începînd din anii 1870, marea inspirație a creatorilor. Deși a refuzat să meargă dincolo de Rossini, și considera că Wagner, raliat totuși la doctrina sa, „trebuia să-și afirme muzica în cui“, el domină interpretarea europeană a wagnerismului. Tolstoi voia să abandoneze totul ca să-l traducă în rusește: Europa a atribuit „misticismului rus“ subiectul tolstoian al „simpatiei“, cheie de boltă a eticii lui Schopenhauer. Posteritatea nemărturisită va fi numeroasă și se va amesteca împreună cu posteritatea recunoscută. Astfel Proust, schopenhauerian pur, va imita, în *Moartea lui Baldassare Silvande*, *Moartea lui Ivan Illici*, text schopenhauerian al lui Tolstoi. Strindberg, Wedekind, Maupassant, Gide, Céline, Cendrars sînt cititori ai *Lumii ca voință și reprezentare*, sau ai operelor *Parerga și Paralipomena*, lucrări mai ușoare care inaugurează, după patruzeci de ani de tăcere, succesul mondial al doctrinei. În Anglia? Hardy, Joyce, Conrad — apoi, prin acesta, de cealaltă parte a Mîneicii, Simenon. În Italia? D'Annunzio, Pirandello, Svevo. În pictură? Munch, Klimt, Schiele, Böcklin, Kubin.¹³³

A. ARTA ȘI GENIUL

Filozofia — sau mai curînd mesajul — lui Schopenhauer este simplă, cum sublinia el însuși; permiteți-mi ca pentru detaliile tehnice să trimit la comentatori calificați, ca Filonenko, Rosset, Henry, Sans sau Raymond. Am să mă întreb doar, după Anne Henry, care a găsit cheia schopenhaueriană a peisajului literar european, ce avea atrăgător această doctrină pentru artistul ca atare și în ce măsură ea îi orienta inspirația.

Schopenhauer a luat din Kant, pentru a o ipostazia, distincția dintre noumen și fenomen. Există deci, în spatele aparenței multiple a lucrurilor, un real fundamental, substrat al oricărei realități fizice sau umane perceptibile, un real obscur, situat în afara spațiului și a timpului, și de aceea incognoscibil. Acest real este inconștient, dar el determină gîndirea conștientă, care nu știe că ea este acționată și pasivă atunci cînd se crede în acțiune și activă. Acest real — care depășește în toate privințele lucrul în sine kantian — este numit de Schopenhauer „Voință“ (deși ea nu „vrea“ nimic), care exercită un impuls orb și repetitiv. Ea reprezintă suma tuturor forțelor inconștiente sau conștiente (cele din urmă fiind puse în mișcare de cele dintîi) ale universului. Acest dincolo, pe care alți gînditori ulteriori îl vor numi „viață“, „voință de putere“, „durață“, „sine“, este locul Ființei și constituie marele ei secret. El e inefabil, insesizabil, impenetrabil, dar numai el merită să fie spus, perceput, pătruns.

¹³³ Vezi Anne Henry (ed.), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Klincksieck, Paris, 1989, pp. 17 și urm.

Or, în fața marelui secret, umanitatea se împarte. Ca în orice sistem gnostic, umanitatea se împarte în oameni care dorm și oameni care veghează, în ignoranți și inițiați sau, cum spune Schopenhauer, în „oameni obișnuiți” și în „genii”. Omul obișnuit, „acest produs industrial pe care natura îl fabrică într-un ritm de câteva mii pe zi”, e incapabil de contemplație. El nu vede decât ceea ce are legătură cu el. El nu zăbovește, „nu caută decât drumul său în viață”. Prizonier al spațiului și al timpului, el nu percepe decât „fenomenul”, latura zadarnică și goală a existenței. El este jucăria, eternul păcălit al Voinței.¹³⁴

Dar geniul, înzestrat cu imaginație, posedă un cerc de viziune, un orizont infinit mai larg. Facultatea de a cunoaște, în loc să fie simplul instrument prin care Voința își vizează realizarea, este, dimpotrivă, în raport cu aceasta, un instrument de emancipare. Geniul neglijează să examineze drumul său în viață și se comportă cel mai adesea sfîngaci. „Pentru omul obișnuit, facultatea de a cunoaște este lanterna care luminează drumul; pentru omul de geniu, e soarele care dezvăluie lumea.”¹³⁵ Această diferență de atitudine se manifestă chiar fizic: privirea vie, fermă, a omului de geniu solitar distonează printre milioanele de priviri inexplicabile ale oamenilor de rînd. Geniul e ca „un actor viu printre marionetele de la Picoło din Milano”.

Voința nu acordă oamenilor de rînd intelectul necesar pentru a executa sarcina pe care le-o indică în mod obscur. Geniul, care dispune de un surplus de intelect, îl aplică fără să-i pese de destinație, și nici de scopul practic, spre a concepe esența obiectivă a lucrurilor. Aceasta îl expune la pericole, la excesul melancolic, la singurătate, la nebunie. „(...) din cauza acestei inegalități în mersul spiritului, el va fi incapabil să gîndească în comun, adică să intre în comunicare cu ceilalți. Ceilalți, zdrobiți de superioritatea sa, vor găsi tot atît de puțină plăcere în compania sa cît el într-ai lor.”¹³⁶ Aripile sale de gigant îl împiedică să meargă. Geniul e singur și condamnat de epoca sa. El nu contribuie la dezvoltarea civilizației existente, ci, „asemenea împăratului roman care, sortindu-se morții, își arunca sulita în rîndurile dușmane, el își aruncă operele cu mult înainte pe drumul unde numai timpul va veni să le culeagă”¹³⁷.

Schopenhauer accentuează și mai mult distanța, deja kantiană și fundamental romantică, între talent și geniu. „Talentul este trăgătorul care atinge o țintă pe care ceilalți nu o pot atinge; geniul e cel care atinge o țintă pe care ceilalți nici măcar nu o văd.” Or, tocmai această clarviziune

¹³⁴ Vezi Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme représentation*, P.U.F., Paris, 1966, III, par. 36, p. 242.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 243.

¹³⁶ *Ibid.*, Supliment la cartea III, cap. XXXI, p. 1120.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 1121.

il așază deoparte pe omul de geniu și îl trimite pe cel talentat în umanitatea de rînd.

Raportul dintre copilărie și geniu a fost afirmat de Schopenhauer înaintea lui Baudelaire. Dar, în timp ce copilul baudelairian este genial prin facultatea sa de a percepe cu un maximum de naivitate, ingenuitate, inocență miraculoasă frumusețe a lumii, copilul schopenhauerian este genial în primul rînd prin intelectul său încă liber și predominant printre facultățile sale, pentru că pubertatea nu a adus încă „instinctul sexual“, vehicul al Voinței, care îl va copleși curînd. Copilul lui Baudelaire este un senzual, copilul schopenhauerian un intelectual pur care nu e încă dresat și aservit vieții practice impuse de Voință.¹³⁸

Geniul e capabil să se elibereze de Voință, pentru că el îi ghicește marile secret. „El consideră lucrurile independent de raportul lor cu Voința, adică într-o manieră dezinteresată.“ Schopenhauer reia de la Kant ideea fêneloniană a „amorului pur“ dezinteresat, care nu definește doar satisfacția estetică, ci o cale de eliberare în raport cu „opresiunea Voinței“. „Roata noastră a Ixionului nu se mai învîrte.“¹³⁹ „Eliberarea cunoașterii ne strage acestei tulburări într-o manieră la fel de perfectă, la fel de completă ca somnul și visul; șansa și nenorocirea s-au evaporat, individul e uitat; nu mai sîntem individul, ci purul subiect cunoscător; sîntem pur și simplu ochiul unic al lumii (...).“¹⁴⁰ Un fel de extaz gnostic îi permite inițiatului genial să ajungă la „esența lumii, la substratul veritabil al fenomenelor“. Or, acest extaz este specific artistului, artistului genial. „Acest mod de cunoaștere e arta, e artistul de geniu.“ Artă e contemplația independentă de principiul rațiunii — adică de înțelegere sau de experiență, prizoniere ale Voinței. Este o „linie perpendiculară“ care taie facultativ linia orizontală a cunoașterii raționale și care ajunge prin intuiție directă la scheme, structuri, la ceea ce Schopenhauer numește, după Platon, „Idei“¹⁴¹. Artistul e astfel așezat de Schopenhauer pe același plan cu filozoful, și chiar cu filozoful schopenhauerian. Și unul și celălalt sînt la fel de apți să „perceapă esența adevărată a lucrurilor, a vieții, a existenței“. Artistul răspunde la întrebarea: „Ce este viața?“ El răspunde în „limba naivă și infantilă a intuiției“, și nu în limbajul abstract și serios al reflecției.¹⁴²

Artistul sfișie vâlul mayei care ascunde esența intimă a oricărei existențe. El oferă o imagine vizibilă a acesteia care le spune celorlalți: „Priviți, iată viața.“¹⁴³ Totuși, imaginea care dă seama de descifrarea lumii

¹³⁸ Vezi *ibid.*, pp. 1126 și urm.

¹³⁹ *Ibid.*, III, par. 38, p. 253.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 255.

¹⁴¹ Vezi *ibid.*, par. 36, p. 239.

¹⁴² Vezi *ibid.*, Supliment la cartea III, cap. XXXIV, p. 1138.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 1139.

pretinde la rîndul său să fie descifrată. „Operele de artă plastică conțin într-adevăr întreaga înțelepciune, dar numai în stare virtuală sau implicită.“ Iată de ce trebuie să ne așezăm în fața unui tablou „ca în fața unui priinț, și să așteptăm să binevoiască să ne vorbească“. Superioritatea geniului care vede rămîne în preajma celor pe care îi face să vadă. Fiindcă oamenii obișnuți, dacă vor să-și dea osteneala, pot participa modest și incomplet la revelație: artistul le „împrumută ochii săi“¹⁴⁴. Astfel, artistul e înălțat la rang de mediator: prin geniul său și prin capacitatea sa de a se exprima și de a transmite ceea ce știe, el deține cheia și deschide și închide după bunul plac accesul la univers al „oamenilor de rînd“.

B. SUBLIMUL, GRAȚIOSUL ȘI MOARTEA SUBIECTULUI

În ordine estetică, există două puncte în *Lumea...* care prezintă interes pentru analiza noastră. Mai întîi, o modificare a concepției kantiene despre sublim, care ajunge, după aceasta, după cea a lui Burke și cea a lui Boileau, la un al patrulea fel de sublim, poate cel mai influent din epoca modernă.¹⁴⁵

Ațita vreme cît natura se mărginește să ne ofere bogăția sa de semnificații, și ne lasă să ajungem la Formele directe, la Ideile individualizate, nu facem decît să ne înălțăm, de la cunoașterea aservită Voinței, pînă la contemplarea dezinteresată, ne suspendăm pentru o clipă sclavia, ne punem între paranteze ca subiect cunoscător lipsit de Voință: am ajuns la frumos. Dar dacă acest subiect înfruntă în cursul contemplării sale obiecte redutabile pentru Voință, și dacă depășește conflictul cu seninătate, „el se înalță prin aceasta deasupra lui însuși, deasupra Voinței sale, deasupra oricărei Voințe“. În acest caz, el e umplut de sublim. Dar dacă, în această luptă, Voința învinge, sublimul se dizolvă și e înlocuit de *angoasă*: efortul individului pentru a scăpa obnubilează orice gîndire. La Kant, ceea ce pune în valoare, sub formă de sublim, contrastul dintre slăbiciunea subiectului cunoscător și obiectul său, este măreția infinită a rațiunii. La Schopenhauer, e măreția detașării.¹⁴⁶ La cel dintîi, există o diferență de natură între sentimentul frumosului și cel al sublimului. La al doilea, o diferență de grad, fiindcă orice obiect, ca să fie contemplat, cere un efort pentru a depăși Voința, un efort mai slab în cazul frumosului, mai eroic în cazul sublimului. În tragedie, sau mai curînd în fața tragediei, sublimul ajunge la paroxism, iar subiectul, absorbit în contemplarea Ideilor, devine „liber, independent de orice voință și de orice neajuns“.

¹⁴⁴ *Ibid.*, III, par. 37, p. 251.

¹⁴⁵ Vezi *ibid.*, par. 39, pp. 258-267.

¹⁴⁶ Vezi Clément Rosset, *L'Esthétique de Schopenhauer*, P.U.F., Paris, 1989, p. 51.

Corolar: în vreme ce la Kant grațiosul se află încă în continuitate cu frumosul, la Schopenhauer, grațiosul este în ruptură cu el; el reprezintă o înșelăciune a Voinței și determină căderea din contemplație. Găsim aici sursa unei estetici a uritului, fiindcă uritul afișat este un mijloc de a rupe public cu „grațiosul” oamenilor de rînd, de a-și manifesta apartenența la domeniul frumosului și al sublimului pe care-l populează oamenii de geniu, de a intra în *Genialen-Republik*¹⁴⁷.

Cea de a doua inovație a lui Schopenhauer constă în a nu mai acorda nici o importanță subiectului în pictură.¹⁴⁸ Într-o imagine, într-adevăr, se cuvine să distingem „semnificația nominală” — subiectul în sens convențional sau, cum se spune, anecdota — și „semnificația reală”, care constă într-o „forță particulară a Ideii umanității care devine, prin mijlocirea tabloului, perceptibilă pentru intuiție”. Ce contează nu e obiectivitatea spectacolului reprezentat de pictor, ci „profundzimea vederilor” acestuia în legătură cu oricare scenă, fie ea și cea mai trivială și mai cotidiană. Din punctul de vedere al „semnificației interioare”, „e absolut indiferent că e vorba de miniștri care decid soarta țărilor și a popoarelor pe o hartă de geografie sau de țărani așezați la masă într-un cabaret, care se ceartă la un joc de cărți sau la un joc de zaruri”. Orice imagine poate fi o gaură de cheie prin care omul de rînd, invitat de geniu, împărtășește viziunea acestuia.

Un asemenea punct de vedere spulberă ierarhia genurilor. *Jucătorii de cărți* de Cézanne se află potențial pe același plan cu *Lăncile* de Velázquez: nu pentru că, în ordinea proprie a picturii, e „la fel de bine pictat”, ci pentru că lucrul care trebuie văzut, contemplat, se află de cealaltă parte a tabloului, în sufletul clarvăzător al artistului care l-a creat, în care se reflectă infinitul. Prin aceasta arta — este și Schopenhauer o dată de acord cu Hegel — este superioară naturii. Ea face o sinteză. Ea îi adaugă o „incomparabilă profundzime de reflecție.” „(...) de-abia a întrevăzut Ideea în lucrurile particulare, și înțelege natura din două-trei vorbe; ea exprimă pe loc, într-o manieră definitivă, ceea ce aceasta nu făcuse decît să îngaima. Această frumusețe a formei la care după mii de tentative natura nu putea ajunge, e fixată de artă în bucățelele de marmură; ea o plasează în fața naturii, căreia pare să-i spună: «Uite ce voiai să exprimi.» «Da, asta e», răspunde o voce care răsună în conștiința spectatorului.”¹⁴⁹ Dar nu mai știm dacă de fapt contemplăm natura sau „incomparabila profundzime de reflecție” a artistului. Artistul este unicul subiect.

¹⁴⁷ Vezi Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme représentation*, op. cit., III, par. 40, pp. 267-268.

¹⁴⁸ Vezi *ibid.*, par. 48, pp. 397 și urm.

¹⁴⁹ *Ibid.*, par. 45, p. 286.

Am îndepărtat în mod deliberat mașinăria filozofică, raportul cu Kant, „principiul rațional” etc., pentru a încerca să reconstituim o posibilă „lectură artistică” a lui Schopenhauer, mai ales fiindcă posteritatea sa a fost populată mai curînd de artiști decît de filozofi — cel puțin primii și-au recunoscut mai deschis datoria decît cei din urmă. Artistul se găsește întărit în ambiția sa profundă (elecțiunea sa spirituală, geniu, clarviziune, maniere) și consolată de mizeriile sociale și psihologice ale vieții sale. Să mai adăugăm o trăsătură: iată un filozof care, în loc să se prevaleze de superioritățile sale dialectice și raționale, le devalorizează în fața intuiției directe și imediate așa cum artistul, cel mai inabil să argumenteze și să demonstreze, o simte în sine și e capabil, crede el, să o exprime sub forma operei de artă. Nu numai că Schopenhauer este accesibil, fiindcă doctrina sa poate fi rezumată și pretinde că lămurește totul, pornind de la un nucleu explicativ redus, amplu dezvoltat, repetat și amplificat de retorica limpede a autorului său, dar el îi sugerează totodată artistului că nici măcar nu are nevoie să-l studieze și să-l înțeleagă, de vreme ce tot ceea ce produce, ca artist, conține implicit concluziile și descoperirile filozofilor. El îl practică pe Schopenhauer fără să știe, și îl demonstrează prin exemplu. Doctrina *Lumii* este o primă oferită facilității, lenei și aproximației „spiritului artist”.

C. UN GNOTICISM PENTRU ARTIST

Concluziile lui Schopenhauer, care umplu a patra parte a *Lumii*, au un aer de familiaritate cu gnosticismul, cel puțin în următoarele puncte.

— Lumea e rea, și trebuie să ne smulgem din ea. Voința îi aservește pe oameni, și prin intermediul voinței lor particulare ea își găsește determinarea și sfîrșește prin a vrea conștient ceea ce vrea. Voința nu are scop final, ea dorește mereu: „Dorința e întreaga sa ființă.” Or, acest gînd pune stăpînire pe materie, și fiecare parte a materiei astfel invadată luptă cu toate celelalte și cu ea însăși pentru a se supune Voinței doritoare. „Vedem dorința pretutindeni hotărîtă, pretutindeni în luptă, deci întotdeauna în stare de suferință”, iar durerea nu se întrerupe niciodată. Cu cît conștiința se înalță, cu atît durerea este mai vie, și „cel care adăpostește geniul suferă cel mai mult.”¹⁵⁰

Voința se asimilează Dumnezeuului rău din miturile gnostice. Omul e prins, sclav, aruncat pe pămînt, „abandonat sieși, nesigur de orice, în afară de trebuințele și de mizeria lui”, ocupat să supraviețuiască, „oscîlînd între suferință și plictiseală.”¹⁵¹

¹⁵⁰ *Ibid.*, IV, par. 56, pp. 390-392.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 395.

— Termenul, simbolul, icoana decăderii omului este sexualitatea. Ea e „cheia enigmei“ lumii, locul în care se clarifică esența sa intimă. Actul sexual este „măduva, rezumatul, chintesența lumii“, pentru că el reprezintă expresia Voinței. El se află pretutindeni, fiindcă este în centrul oricărei pasiuni. El este exemplul tipic de rătăcire a spiritului, pentru că Voința nu-și poate atinge scopul decât făcând să se nască în om (neinițiat) „o anumită iluzie în lumina căreia el privește ca pe un avantaj personal ceea ce în realitate nu este decât un avantaj pentru specie“. Iubirea e minciună, iluzie, sclavie. Ea e una cu moartea.¹⁵²

— Mintuirea — smulgerea din această lume — e obținută prin cunoaștere, apoi prin asceza dictată de această cunoaștere. Ceea ce trebuie să învingem e atașamentul nostru față de această lume, care demonstrează sclavia noastră inconștientă față de Voință, ceea ce Schopenhauer numește „voința de a trăi“. Prima etapă constă în a surprinde esența lucrurilor, și anume atotputernicia Voinței. Cunoașterea lumii îi permite omului să identifice adevărata sa situație și să descopere drumul eliberării sale. A doua etapă este un exercițiu voluntar la capătul căruia renunțăm la voința de a trăi. „Castitatea voluntară este primul pas pe calea ascetismului sau a negării voinței de a trăi.“ Schopenhauer predică encratismul. Astfel, devenim ceea ce în gnosticism e numit un „om desăvârșit“, și ceea ce Schopenhauer numește un „sfânt“¹⁵³.

Trebuie remarcat că artistul este un fel de mim al sfântului și nu ajunge la o veritabilă mintuire. Dimpotrivă. „Această latură pur cognoscibilă a lumii, reproducerea sa prin artă sub o formă oarecare, e materia asupra căreia lucrează artistul. El e captivat de contemplarea Voinței în obiectivarea sa; se oprește în fața acestui spectacol, neobosind să îl admire și să îl reproducă, dar, în acest timp, el însuși susține reprezentarea; cu alte cuvinte, este el însuși această Voință care se obiectivează și care rămîne singură cu eterna sa durere.“ Artistul suspendă voința de a trăi, dar numai pentru câteva clipe. Arta este un „calmant al Voinței“, un sedativ, o consolare provizorie. Sfântul în schimb este „serios“¹⁵⁴.

— Schopenhauer, ca gnosticismul în general, adaptează la sistem dogma creștină. Păcatul originar este „în mod evident“ plăcerea cărnii. „(...) creștinismul vede în orice individ mai întâi identitatea sa cu Adam, cu reprezentantul afirmării vieții, (...) de unde participarea sa la păcat (la păcatul originar), și prin aceasta la durere și la moarte; tot de aici derivă, grație Ideii care-l luminează aici, identitatea acestui individ cu Mintuitorul, reprezentantul negării atașamentului la viață, de unde participarea sa la sacrificiul și la meritele Mintuitorului, și eliberarea sa din lanțurile

¹⁵² Vezi *ibid.*, Supliment la cartea IV, cap. XLIV, pp. 1285-1320.

¹⁵³ Vezi *ibid.*, V, par. 68, p. 478.

¹⁵⁴ *Ibid.*, III, par. 52, pp. 340-342.

păcatului și morții, adică ale lumii.¹⁵⁵ În Evanghelie, „lumea și răul sînt considerate ca termeni cvasisinonimi“. Schopenhauer poate deci adăposti în interiorul sistemului său — încă o dată în manieră gnostică — un sincretism religios. „Esența intimă și spiritul creștinismului sînt identice cu cele ale brahmanismului și budismului: toate ne învață că rasa umană e împovărată de o grea culpabilitate prin chiar existența sa.“¹⁵⁶ Puțin contează dogmele: ele sînt echivalente, și Schopenhauer le adună pe toate în el, fiindcă ele nu semnifică nimic altceva decît ceea ce ne învață el.

Oroarea de lume

Am zăbovit asupra lui Schopenhauer, și este adevărat că influența sa directă asupra literaturii și asupra artei (mai mult decît asupra filozofiei, deși trebuie să ținem cont de continuările nietzscheene și freudiene) a fost impresionantă. Îl putem oare considera ca pe un fel de Fantomas ale cărui aripi de liliac acoperă cîteva decenii ale istoriei europene? Desigur că nu. Dar el dă o coerență și o formă filozofică unei stări de spirit care se instalează progresiv și ale cărei ilustrări sînt numeroase. Dacă a fost citit, dacă a trezit adevărate, asta se întîmplă pentru că cititorii și entuziaștii săi fuseseră pregătiți de alte lecturi, de alte admirații și de experiențe vitale analoge.

În Franța — și am putea desigur spune același lucru despre mulți englezi și germani —, Baudelaire și Flaubert nu avuseseră nevoie să-l citească pe Schopenhauer pentru a resimți dezamăgirea, tentația neantului, orgoliul artistului constituit într-o specie separată de „burghez“, căutarea mîntuirii — sau a unei salvări — prin artă. Bénichou a arătat că opțiunea pentru amărăciune și singurătate, care constituie în al doilea romantism caracterul dominant al înaltei literaturi, este mai puțin consecința unei neșanse suferite cît a unei alegeri voluntare pe care o va moșteni generația simbolistă.¹⁵⁷

Lustrul catolicizant de tip Chateaubriand se coșcovește repede în generația de la 1820, cea a lui Hugo și Lamartine. Marele romantism fericit îl vede pe poet în fruntea cetății, nouă autoritate spirituală, și conducînd-o spre progres: Bossuet reconciliant cu Condorcet. Dar acest deism moștenitor al Luminilor nu supraviețuiește în climatul apăsător al sfîrșitului monarhiei din iulie — nici în epoca ridicolă și odioasă care începe în 1848. Lumea nu mai crede în viitorul providențial, în umanitatea ascendentă, în

¹⁵⁵ *Ibid.*, IV, par. 58, p. 415.

¹⁵⁶ *Ibid.*, Supliment la cartea IV, cap. XLVIII, p. 1371.

¹⁵⁷ Vezi Paul Bénichou, *L'Ecole du désenchantement*, Gallimard, Paris, 1992, p. 578.

progres („idee belgiană“, după Baudelaire): providența face loc „neantului vast și negru“.

Magul (romantic) își primește lumina de la Dumnezeu, și i-o comunică Umanității (...). Poetul blestemat, între un Ideal avid de comunicare și un auditoriu surd, trăiește în eșec; dar el este suveran în singurătatea sa; poate disprețui ceea ce, din două părți, i se refuză; el încarnează o aspirație infinită, care trăiește din ea însăși. În acest sens, mai mult decît prin religia vană a artei, în care el se refugiază bucuros, al doilea romantism poate părea că reproduce, într-un grad mai pur și mai autentic, esența celui dintîi.¹⁵⁸

În acest „al doilea“ secol al XIX-lea de conștiință nesatisfăcută și radical nefericită, descalificarea umanității, amărăciunea, sensul grotescului și al absurdității lumii devin semnul excelenței artistice și marca modernității. Dar în această universală negație, artistul face excepție de la prostia generală, păstrîndu-și așadar privilegiul spiritual. El este deci suficient de matur ca să-l citească pe Schopenhauer, care îl confirmă în privilegiul său. Abia atunci singuraticul de la Frankfurt cunoaște gloria — pe care o savurează de altminteri într-o manieră foarte puțin schopenhaueriană — și intră, pe ușile larg deschise, în *Zeitgeist*.

Este și motivul pentru care temele propriu-zis schopenhaueriene se amestecă în pictură cu multe altele, care vin din alte regiuni ale spiritului timpului. Nu vreau să semnez decît una din ele, cea a sexualității rele și a femeii malefice. Aici, imaginile abundă. Femei-animale se pregătesc să devore: Gustave Moreau, *Oedip și Sfînxul* (1864); Khnopff, *Arta*, sau *Mîngîierile*, sau *Sfînxul* (multitudinea titlurilor este semnificativă), această femeie-panteră cu bărbie enormă care reproduce trăsăturile surorii artistului și pe care el o înfățișează în numeroase alte tablouri. O caracteristică a acestei picturi (Burne-Jones, Rossetti, Khnopff, Moreau) este prezența obsesională a unui tip unic de femeie în întreaga carieră a artistului.

Femei care taie capete: Klimt: *Judith I* și *Judith II* (1901). Moreau: *Apariția* (1856), *Salomeea la coloană* (1885), *Tînără fată tracă purtînd capul lui Orfeu* (1865). Beardsley: *Salomeea* (1895). Stuck: *Salomeea* (1906). Klinger: *Salomeea* (1909). De astă dată, pictorul merge pînă la capătul simbolismului (sau al desimbolizării) stilului schopenhauero-freudian, fiindcă Salomeea, însoțită de o panteră, figură a desfrîului, flutură nu capul tăiat, ci organele sexuale ale sfîntului.

Capete de meduză: Burne-Jones, *Capul malefic* (1886-1887). Khnopff: *Cap de Meduză* (1900). Femei care imbină desfrîul, corupția și moartea: Rops, *Inițierea sentimentală* (frontispiciu pentru un roman de Peladan, 1887), *Mortul la bal* (1863), *Porno-crates* (1896). Alfred Kubin: *Logodnica morții* (1900). Schwabe: *Moartea groparului* (1893-1900). Malczewski: *Tha-*

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 584.

natos (1898). Wierz: *Frumoasa Rosine* (1847). Vedder: *Cupa morții*. Stuck: *Păcatul* (1893), o femeie cu bustul gol — cu sîinii luminați, chipul în umbră, din care ochii strălucesc totuși, înlănțuită pervers de un enorm șarpe al cărui cap te fixează la rîndul său. Același pictor a pictat și *Inocența* (1889), unde simțim clar că tînăra fată, care ține totuși un crin, nu e la adăpost, vai! de cele mai rele ispite. În acest gen, un tablou împinge schopenhauerismul sexual și macabru pînă la parodie, cel al pictorului din Nisa, Gustav-Adolf Mossa: *Ea* (1903). O tînăra femeie cu față de păpușă, dar cu sîni voluminoși, a cărei coafură complicată e susținută de trei cranii umane, domină gigantic o grămadă de cadavre înșingerate. Să-l cităm și pe Munch: *Moartea și Tînăra Fată* (1893), *Vampirul* (1895) etc.

Tema femeii fatale are rădăcini vechi în literatură. Nu ne vom întoarce la Clitemnestra sau la Medeea. *Les Belles Dames sans merci* se întîlnesc în *gothic novel*, în Mérimée, Flaubert, Keats, Swinburne, Baudelaire, Gautier... Dar în pictură, genul este destul de nou.¹⁵⁹ Bineînțeles, filonul crud a existat dintotdeauna, și niciodată nu am dus lipsă, din secolul al XVI-lea încoace, de personaje ca Judith, Salomeea, Lucreția, sfînta Caterina urmate de toate martirele. Dar femeia simbolistă are un accent specific. Roșcată cu ochi verzi, languroasă, visătoare, întotdeauna lascivă, ea e mai puțin senzuală cît sexuală. În loc să fie vehiculul beatitudinii, imaginea locuirii fericite a acestui pămînt, în loc să reprezinte natura în ce are ea mai surizător și mai benefic (așa cum mai sînt încă nudurile școlii franceze, de la Delacroix — chiar în *Sardanapal* — la Bonnard și Matisse), ea ne introduce în tristețe, durere, moarte. O providență potrivnică, o lege implacabilă a lumii (Schopenhauer, Darwin, Haeckel, Freud) conferă femeii o turnură fatală. Dar, în timp ce vechile reprezentări ale femeii asociate cu scheletul, mormîntul, descompunerea cadavrului ne îndemnau să ne desprindem de carne și să ne îndreptăm dragostea spre obiecte mai înalte și mai durabile, reprezentarea modernă este dimpotrivă viu erotizată. Moartea este sexuală, și supliciul promite orgasmul. Dorința și plăcerea, îndreptate în jos, aspiră la neant. Mlle Bistouri atrage irezistibil spre grădina supliciilor și a deliciilor. Dar prin aceasta, femeia fatală devine o figură a sacrului. Dorința ucigătoare devine preambulul unui sacrificiu obscur a cărui preoteasă și mistagog e femeia. Așa apare ea, în mod deschis, la Toorop: *Fatalitate* (1893) sau *Cele Trei Logodnice* (1893).

A. CARE SACRU?

Ce fel de imagine divină se poate concepe în sfera estetică a simbolismului? În sistemul schopenhauerian, întrebarea nu are sens. În primul

¹⁵⁹ Vezi Mario Praz, *La Chair, la Mort, le Diable, le Romantisme noir*, Denoël, 1966, cap. IV.

rînd, nu există Dumnezeu. Ne putem imagina o religie a morții lui Dumnezeu — de fapt, ea există —, dar mai greu o reprezentare figurată a acestei absențe. Geniul artist contemplă, prin intermediul ideilor sale, realitatea, cu alte cuvinte Voința. Muzica se poate dispensa de acest intermediar, avînd un acces direct la real: „Ea nu exprimă niciodată prin vălurile sale fenomenul, ci esența intimă, interiorul fenomenului, Voința.“ Ea nu exprimă bucuria sau durerea: ea este bucuria și durerea, astfel încît „lumea ar putea fi numită la fel de bine o încarnare a muzicii, ca și o încarnare a Voinței“.¹⁶⁰ Dar muzica este „abstractă“. Schopenhauer face aici să se nască în pictor o exigență nouă — aceea de a concepe o pictură care să poată rivaliza în caracterul imediat și perceperea realului ultim cu muzica. Acest vis obsedează simbolismul și va împinge spre invenție o pictură la fel de cifrată și de „abstractă“ ca o partitură muzicală. *Ut pictura musica*.

Într-adevăr, rămîne un fapt stabilit că o pictură figurativă are tendința să se închidă în fenomen. Dar cum spiritul genial al artistului îl transcende, se menține o distanță între reprezentant (imaginea) și cel care reprezintă (pictorul), și problema pe care va trebui să o rezolve acesta din urmă va fi să reprezinte spiritul celui care reprezintă prin intermediul reprezentantului obiectului. Este ceea ce au reușit pictorii olandezi, „care au contemplat într-o manieră atît de obiectivă obiectele cele mai neînsemnate și care ne-au dat în tablourile de interior o dovadă nemuritoare a obiectivității lor, a seninătății lor de spirit“.¹⁶¹ Prin aceste mese întinse, aceste rochii liniștite, ei și-au expus sufletul lor eliberat prin cunoașterea Voinței. Dar oare nu putem să ne dispensăm de acest intermediar și să mergem direct la forme, la culori, la ritmurile primordiale, în care constă, se crede din ce în ce mai mult, eficiența picturii?

Trebuie să admitem că moartea lui Dumnezeu nu este pentru un artist o știre îmbucurătoare, fiindcă, printre alte aspecte, ea îl privează de imaginea ultimă. Este sentimentul pe care-l încearcă Nerval, traducînd *Visul* lui Jean-Paul:

Am căutat ochiul lui Dumnezeu, nu am văzut decît o orbită
Vastă, neagră și fără fund, de unde noaptea care o locuiește
Se răspîndește peste lume și devine tot mai întunecată.

Asta nu înseamnă că artistul nu poate să reprezintă lumea. Retragerea divină nu împiedică deloc imaginile să se multiplice. Ele înclină bucuros

¹⁶⁰ Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme représentation*, op. cit., III, par. 52, p. 334. Nu am încercat să fac o paralelă între ce s-a întîmplat în muzică și ce s-a întîmplat în același timp în pictură la răscrucea dintre secolele al XIX-lea și al XX-lea.

¹⁶¹ *Ibid.*, III, par. 38, p. 254.

spre un tragic de tip nou — tragedia în care Schopenhauer situează sublimul —, dar acesta nu le împiedică, poate chiar dimpotrivă, să confere un suflu nou spiritului creator. Cu atât mai rău dacă „Neliniștea atroce, despotică, își înfige drapelul negru pe craniul meu înclinat“, cită vreme ea nu mă sterilizează și se transformă în operă de artă.

Cu toate acestea, la puțini artiști (există oare vreunul?) conștiința neantului și a absenței radicale a divinului este lipsită de elemente religioase. Schopenhauerismul pur se prezintă ca o cosmologie gnostică, cu alte cuvinte ca o „cunoaștere profundă“ a legilor care guvernează lumea fizică. Este o metafizică imanentă care se bazează pe o realitate unică, ubicuă, originară, Voința. Declarînd că se sprijină numai pe experiență, respingînd idealismul speculativ al celor „trei mari sofști“ (Fichte, Schelling, Hegel), Schopenhauer propune un fel de „pozitivism mistic“: pozitivism, pentru că nu ieșim din lume și pentru că respingem teologia naturală, idealismul și materialismul ca fiind inaccesibile experienței; mistic, pentru că prin intuiție, contemplație, asceză, ieșire eroică din sine (din voința de a trăi) percepem esența intimă a lucrurilor și ne îndreptăm spre mintuire. Iată de ce în umbra neagră a lui Schopenhauer se nasc mari opere literare, muzicale și picturale, cu un ton unic de disperare metafizică și de gravitate religioasă. Însăși contemplarea neantului, sau a acestui demiurg răuvoitor care trage sforile umanității, nu poate fi exclusiv profană. Atunci cînd se întîmplă ca demiurgul să ia chipul diavolului — cunoaștem impresionantul val de satanism de la sfîrșitul secolului —, există în oroare un freamăt sacru.

Este adevărat că moartea lui Dumnezeu e rareori suportată de artistul secolului al XIX-lea, atunci cînd se gîndește la ea. Indiferența în materie de religie era dominantă în Franța, și destul de fericită, dar ea beneficia de capitalul acumulat de bunăstarea generală lăsată de religia catolică. În țările protestante, problema lui Dumnezeu se pune într-un mod mai personal și mai acut. Ea se pune și în Franța cînd sufletele, împinse de neliniștea sfîrșitului de secol, încep să caute o credință.

Rareori pictorii găsesc sau regăsesc ortodoxia creștină. Itinerarul spiritual este aleatoriu și întotdeauna încilcit. Asta nu înseamnă că iconografia creștină e complet abandonată. La urma urmei, de la Gauguin la Kirchner, arta simbolistă și expresionistă a multiplicat motivele creștine: Nașterea Domnului, Patimile lui Isus, Crucifixul. Dar se pare că aceste motive, cu unele excepții (Maurice Denis), nu reprezintă centrul religiozității simboliste, ci niște eflorescențe printre altele crescute pe un fond religios care nu e stabilizat în creștinism. Dacă acesta apare, asta se întîmplă în cadrul unui sincretism care amestecă multe alte componente. Observăm deci reînvierea unei tradiții romantice. Nerval, cel mai germanizant din școala franceză, spera în întoarcerea „vechilor zei“ și se iniția în ezoterism.

Novalis și Hölderlin cunoscuseră această nostalgie. Nu o întâlnim în pictura franceză contemporană cu acești poeți, care nu se interesează de mistere și care recurge la mitologia clasică într-un alt spirit decât cel al elenismului magic al germanilor. Dar când ea se alătură, la sfârșitul secolului, curentului general din Europa, ea se pătrunde de ezoterism. Și întoarcerea la vechii zei inventează o formă plastică ce se va impune picturii europene. Să o numim, ca să-l urmărim pe Goldwater, „primitivism“. Primitivismul și ezoterismul se află într-un raport capricios. Ele se pot separa. Moreau, Stuck, Böcklin, Watts, Redon, cu toții pictori la care bănuim un fundal ezoteric mai mult sau mai puțin sistematizat, nu sînt, în stilul lor, primitiviști.¹⁶² La foviștii noștri, pe de altă parte, primitivismul afișat pare complet străin de căutarea profunzimilor ascunse. Dar când cele două se unesc, ne apropiem de o criză a simbolismului care va sfîrși în abstracțiune și într-o criză generală a imaginii. Kandinsky și Malevici sînt exemplari pentru acest dramatic „scurtcircuit“.

B. PRIMITIVISMUL

Trebuie remarcat un aspect: extrema raritate a influenței directe a artei primitive.¹⁶³ Cîteva gravuri pe lemn ale lui Gauguin, cîteva pînze ale grupării *Der Blaue Reiter*, „perioada neagră“ a lui Picasso, și cam asta e tot. Altfel spus, referința la primitivi nu e de aceeași natură ca referința la „marii maeștri“, așa cum o practicaui Delacroix sau Ingres. Nu există un împrumut imediat fondat pe o admirație plastică. Ci mai degrabă aluzii și sugestii. Ceea ce este imitat e mai puțin opera în mod direct, cît atitudinea presupusă a artistului primitiv.

Iată de ce nu e nevoie să fii cunoscător, în această artă, ca să-i captezi spiritul. Germanii au beneficiat de timpuriu de muzee savante, francezii, doar de colecții heteroclite, de cabinete de curiozități din Africa sau din Oceania.

Primitivismul trebuie distins de exotism. Lumea turcă (Decamps) și lumea magrebină (Delacroix, Fromentin), țărmurile Mării Moarte (Hunt, Vernet) oferă un decor care îmbogățește valoarea dramatică sau arheologică a tabloului, lărgeste gama peisajelor, dar nu intervine în stil. În schimb, tema țărănească și populară joacă un rol pregătitor. Se pune problema, așa cum spune un erou narodnic al lui Turgheniev, de a ne „simplifica“. Ideea că omul din popor e ferit de frământările și de complicațiile care-l chinuie pe intelectual, că se află într-un raport imediat cu adevărul

¹⁶² Cu toate că fermecătorul și delicatul jurnal al lui Redon nu trădează nimic asemănător. Vezi Odilon Redon, *A soi-même, Journal*, José Corti, Paris, 1961 (v. și Odilon Redon, *Jurnal*, trad. de Tatiana Loreta Barbosa, Meridiane, 1978).

¹⁶³ Vezi Robert Goldwater, *Le Primitivisme dans l'art moderne*, P.U.F., Paris, 1988.

lumii și cu datele fundamentale ale vieții, această idee progresează pe măsură ce secolul al XIX-lea se apleacă sub povara propriei sale culturi. Ea prosperă în literatură — Tolstoi... — și, tot în Rusia, cu pictura narodnică a ambulanților. Dar trebuie să vorbim doar de un exotism social, fiindcă limbajul rămîne în limitele procedurii academice.

Totuși, Millet exploatează tema țărănească ca să picteze o umanitate biblică. Van Gogh, care îl admiră, ar vrea ca propria sa artă să conțină „ceva mai concis, mai simplu, mai serios“, care „ar avea mai mult suflet, mai multă iubire, mai multă inimă“ și ar fi „adevărată“ ca arta lui Millet sau ca a lui Israels.¹⁶⁴ Hodler, pictorii mișcării *Die Brücke*, pictorii scandinavi, polonezi, ruși cunosc această preocupare.

Cel mai complet inițiator este desigur Gauguin. Primitivismul său se alimentează dintr-o revoltă conștientă împotriva lumii și a societății. „Să fugi! să fugi acolo! Simt că păsările sînt bete“... El nu aspiră la luxul și la rafinamentul pe care primul romantism le atribuia Orientului, ci la simplitatea și la naturalețea de dinaintea civilizației. Modelele sale sînt extrem de eclectice, deoarece, în cadrul primitivismului, el include Persia, Egiptul, chiar și friza Partenonului (din care se inspiră pentru cavalerii săi tahitieni), Borobudur, India, Insula Paștelui, în fine obiectele din Marchize și Tahiti, pe care le califică drept „maori“. Primitivismul său a trecut în Bretagne prin faza „țărănească“. În Bretagne, ca și în Oceania, motivul religios e prezent.

Gauguin își găsește pe deplin stilul și rupe cu impresionismul în *Viziunea după predică* (1888). Iacob și îngerul se luptă pe o pajiște roșie. Pissarro ghicește ruptura. El îi reproșează lui Gauguin că a „șterpelit asta de la japonezi și de la pictorii bizantini“, și mai ales că a respins „filozofia noastră modernă care este absolut socială, anti-autoritară și anti-mistică“. Pissarro interpretează aceasta ca pe un pas înapoi, o întoarcere la spiritualism, o concesie față de simbolism, o aluzie la prerafaeliți. Are dreptate. Dar Gauguin, făcînd un pas decisiv spre spiritualitatea care domină dincolo de granițele noastre, îi asociază dinamismul formal care tulbură de o generație pictura franceză. El împrumută de la japonezi, de la imaginile de Epinal, de la calvarurile bretone, din desenele copiilor tot ce trebuie ca să-și creeze limbajul său pictural așa cum au făcut, în felul lor, prietenii de care s-a despărțit.

Tema creștină este ocazională. Ea se va amesteca mai tîrziu cu alte componente religioase. *Orana Maria*, pictat în Tahiti în 1891, transferă rugăciunea în Mările Sudului. Chipurile, inclusiv cel al Fecioarei, sînt indigene. În *Idolul* (1897), el combină elementele păgîne și creștine, și așază Cina în spatele unei figuri din piatră neagră care coprezidează alături de

¹⁶⁴ Vezi *ibid.*, p. 74.

Cristos. Deși Gauguin a fost foarte ostil față de Biserica oficială, și față de întregul cler, opunându-i simpla pietate bretonă sau pe aceea a primilor convertiți, deși a proclamat, amestecând zeii, echivalența religiilor, el lăsa deschis contrastul dintre spiritul liniștit al iconografiei sale creștine și oroarea neliniștitoare a zeilor din Pacific. El conferă idolilor săi o calitate amenințătoare, chiar înspăimântătoare, care îl conduce „pînă în centrul misterios al universului”¹⁶⁵.

Primitivismul lui Gauguin e legat de spiritualismul său. Fénéon îl vedea îngrijorat cum deviază spre „literatori”¹⁶⁶. El se teme că o să-l vadă alunecînd spre pictura „rozicruciană”, care va împinge simbolismul spre mistică și inițiere ezoterică. Gauguin nu s-a lăsat înglobat în disciplinele grupului, ceea ce nu l-a împiedicat să citească asiduu, pe plajele din Tahiti, pe Joséphin Peladan, magul parizian al rozicrucienilor. Nu scrisese Swedenborg — pe care Gauguin îl citează adesea —: „Frumosul rezumă efectiv sinteza autentică a tuturor adevărilor spirituale pe care Biserica noului Ierusalim are misiunea de a le populariza în lume, prin graiul corespondențelor, adică prin simbolistica sa”¹⁶⁷. Gauguin acceptă misiunea profetică și mintuitoare a artistului. „Artistule, tu ești un preot” (Peladan).

Opera lui Gauguin se află deci la punctul de întâlnire dintre tradiția formală franceză — căci, în ciuda uimirii lui Pissarro și a prietenilor săi, el face totuși parte din lumea lor — și spiritualismul simbolist: caracterul primitivismului său rezultă din această întâlnire. Că sinteza e instabilă, stau mărturie foviștii. Vlaminck, Derain, Matisse admiră obiectele africane, pe care le colecționează la întâmplare, pentru că le plac, pentru că le găsesc frumoase. Inovațiile lor tehnice — lărgirea liniei, aplicarea culorii așa cum iese din tub, tentele monocrome fără nuanță, neglijența ostentativă (care trimite la desenul infantil) — țin de o preocupare estetică ce nu datorează aparent nimic religiozității simboliste.

În schimb, ea este foarte prezentă la pictorii mișcării *Die Brücke*. Germanii, spre deosebire de francezi, dispun de muzee care le permit să privească obiectele africane și din Oceania nu ca pe niște curiozități, ci ca pe niște eşantioane ale unei arte desăvîrșite, care depinde de o estetică completă, deși diferită. În această artă, ei admiră, ca să-l cităm pe Nolde, „absoluta primitivitate, expresia intensă, adesea grotescă, a unor forțe și a vieții în formele cele mai simple”¹⁶⁸. Dacă peisajele din nordul Germaniei, ale lui Nolde, Schmidt-Rottluff sau Pechstein sînt atît de violent co-

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 90.

¹⁶⁶ Vezi Françoise Cachin, *Gauguin*, Hachette, Paris, 1989, p. 129 (trad. rom. de A.E. Baconsky, Meridiane, 1977, p. 101).

¹⁶⁷ Citat *ibid.*, p. 198 (ed. cit., p. 152).

¹⁶⁸ R. Goldwater, *Le Primitivisme*, op. cit., p. 109.

lorate încît par „tropicalizate“, nu e din exotism, ci pentru că acești pictori caută să exprime emoția și pasiunea, și au mereu în minte „problemele fundamentale ale vieții umane și ale destinului“. Peisajul este încărcat de un simbolism analog din punct de vedere spiritual, în ciuda brutalității sale, cu peisajul lui Friedrich și al lui Carus.

Aceeași supraîncărcare „metafizică“ (în lipsă de un termen mai bun) grevează și scenele de gen. Cînd Toulouse-Lautrec pictează o prostituată, el își folosește ironia ca să arate în ea o ființă umană ca toate celelalte și care merită în această calitate, și nu în virtutea meseriei sale, simpatie și considerație, fără o înduioșare sau un sentimentalism deplasat. Prostituatele lui Kirchner sau ale lui Grosz sînt dimpotrivă înconjurate de o aură sacră și stau mărturie împotriva unei orori nu față de lumea lor, ci față de lume în general, pe care condiția lor particulară o dezvăluie ca fiind comună tuturor oamenilor, dacă aceștia vor să devină conștienți de ea în manieră schopenhaueriană. Iată de ce nu există o diferență de ton, și nici de gen, între peisajul din Brandebourg, scena de cabaret și Patimile lui Isus, Punerea în mormînt, Cina cea de taină, Dansul vițelului de aur pe care Nolde la multiplică. Compoziția aglomerată, chipurile schimonosite, violența emoției dominante pot fi raportate la o creștinătate „primitivă“, la un medievalism, la o predică ce pare să-i continue pe nazarineni. Totuși, pudoarea academică a acestora e sfîșiată, și „primitivul“, în care emoția religioasă și energia sexuală sînt intim amestecate, dezvăluie conglomeratul apăsător al universului.

C. EZOTERISMUL

Spuneam că Gauguin, la întoarcerea din Bretagne, citește *Les Grands Initiés* de Schuré și, în Tahiti, operele lui „Sâr“, alias Joséphin Peladan. Cei trei fondatori ai abstracționismului, Mondrian, Kandinsky, Malevici, îi frecventau pe Schuré, Mme Blavatsky, Steiner, Uspenski — cărțile lor și adesea pe autorii înșiși. Cu excepția lui Mondrian, teozof mărturisit toată viața, este dificil de stabilit cît de adînc au fost pătrunși de ezoterism. Totuși, avem motive să nu-i prea credem cînd neagă, așa cum a făcut Kandinsky în amurgul vieții, că ar fi fost influențați.

Ei participă ca pictori la noul climat religios. Articolul de pionierat al lui Aurier, „Le symbolisme en peinture, Paul Gauguin“ (1891), este în primul rînd o critică spiritualistă a picturii franceze.¹⁶⁹ „Impresionismul este și nu poate fi decît o varietate a realismului, un realism rafinat, spiritualizat, diletantizat, dar totuși realism. Scopul vizat este încă imitarea materiei.“ Indiferența religioasă liniștită, pe fond catolic, a pictorilor fran-

¹⁶⁹ Vezi Georges-Albert Aurier, *Le Symbolisme en peinture*, l'Echoppe, Paris, 1991.

cezi permitea atenția pasionată și iubitoare îndreptată asupra obiectelor naturale. Monet, așezat în fața nufierilor albi scăldați în lumină, ar fi fost uimit de supoziția unei dihotomii materie-spirit. Materie și spirit nu făceau decât una, tocmai sub o lumină puternică. Dar elanul religios de la sfârșitul secolului caută lumea ascunsă. Trebuie, spune Aurier, să deschidem asupra acestei alte lumi „ochiul interior al omului” despre care vorbește Swedenborg: „Arta ideistă apare mai pură și mai elevată — mai pură și mai elevată decât toată puritatea și toată elevația care separă materia de idee.” Artistul este „cel care exprimă Ființele absolute”. Scopul picturii este să „exprime, traducînd într-un limbaj special, ideile”. Obiectele nu pot avea valoare ca obiecte. „Ele nu pot să apară decât ca niște *semne*. Sînt literele unui imens alfabet pe care doar omul de geniu le poate silabisi.” Aici Aurier îi cere lui Baudelaire — „stilpii vii”, „pădurile de simboluri” — să dea o formă acestei exaltări neoplatoniciene.

Merită de îndată notată consecința formală pe care Aurier o extrage din această poziție: exigențele reprezentării, ale fidelității și ale asemănării dintre imagine și obiect sînt înlăturate. „Pentru a se feri de pericolele adevărului concret”, artistul trebuie să fugă de analiză. „Fiecare detaliu, într-adevăr, nu este, în realitate, decât un simbol parțial inutil cel mai adesea pentru semnificația totală a obiectului. Datoria strictă a pictorului ideist este, prin urmare, să efectueze o selecție rațională printre multiplele elemente combinate în obiectivitate, să nu utilizeze în opera sa decât liniile, formele, culorile generale și distinctive care-i servesc să scrie net semnificația ideică a obiectului, plus cele cîteva simboluri parțiale care sprijină simbolul general.” Aceasta este lecția pe care Aurier o reține de la Gauguin. Oare Gauguin ar fi ratificat-o? Nu e sigur, fiindcă opera sa păstrează încă o mulțime de elemente „materiale” și „concrete”. Dar ea indică într-adevăr o asemenea orientare. Ea este, conchide Aurier, „ideistă”, „simbolistă”, „sintetică” (ca „scriind formele, semnele potrivit unui mod de înțelegere generală”), „subiectivă” („de vreme ce obiectul nu e niciodată considerat drept obiect, ci ca semn al ideii percepute de subiect”), în fine „decorativă”. Pictura decorativă, pe care au înțeles-o și practicat-o egiptenii, grecii și primitivii, este într-adevăr formată din toate acestea. „Ea reprezintă de fapt adevărata pictură.”

Astfel, Gauguin găsește formula unei „arte simple, spontane, primordiale”. Aurier moare la douăzeci și șapte de ani, în 1892. Dar pornind de la Gauguin, el a tras un fir care va fi depănat timp de un secol. El anticipează o mișcare masivă căreia i-a presimțit începutul. Ceea ce enunță el în 1891 i se potrivește, mult mai exact decât lui Gauguin, lui Kandinsky. *Spiritualul în artă*, apărut douăzeci de ani mai târziu (1910), nu face decât să-i dezvolte lecția.

Impulsul religios de la sfîrșitul secolului macină imaginea din interior și o minează. Acest impuls religios este mistic, de un tip de misticism necreștin. Istoricii îi semnalează sursele: Schuré, Blavatsky, Steiner etc., dar nu își dau osteneala să examineze serios această literatură. Îi înțelegem. Să încercăm să o facem noi, ca să vedem ce atracție exercitau aceste doctrine asupra artiștilor ca atare.

Dorindu-se tradiționale (Egiptul, Hermes, Orfeu, Cabala...), aceste doctrine prezintă o reală unitate. Ezoterismul care ne preocupă, ezoterism care-și are rădăcinile în masonerie și în ceilalți mistici heterodocși din secolul al XVIII-lea, reînviat de mișcarea martinistă și swedenborgiană, se cristalizează la mijlocul secolului al XIX-lea. Numele importante sînt Eliphas Lévi, alias Alphonse Charles Constant (*Dogme et rituel de la haute magie*, 1856), Papus, alias doctorul Gérard d'Encausse, autor a două sute șaizeci de titluri, Steiner, ale cărui conferințe au fost reunite în trei sute de volume, Mme Blavatsky, Uspenski, a cărui lucrare despre Gurdjieff (*Fragment d'un enseignement inconnu*) este și astăzi „clasică”, Edouard Schuré, a cărui carte *Les Grands Initiés, Histoire secrète des religions*, constant reimprimată, se afla în 1960 la a nouăzeci și una ediție. Această literatură prezintă o alură exterioară recognoscibilă. Ea este extraordinar de prolixă și repetitivă, pentru că oferă o explicație a tuturor aspectelor realului și soluția tuturor enigmelor omului și universului. Climatul scientist al epocii este răspunzător pentru un ton pozitivist și de evidență demonstrativă. „Știința ocultă, declară Steiner, se pronunță asupra realităților suprasensibile în același fel în care naturalistul vorbește despre lucrurile sensibile. Ea reține din metoda științifică atitudinea mentală care o inspiră. Este deci întemeiat să o calificăm drept știință.”¹⁷⁰ De fapt, este vorba de apropiere în lanț care își îngăduie o folosire deșănțată a analogiei, alegoriei, metaforei și mitului. Ficțiunea cea mai năvalnică este invocată cu o siguranță, un aplomb care ar ului dacă am uita că autorul vorbește pornind de la un nucleu de certitudine pe care-l știe incomunicabil, cu excepția cititorului care a ajuns la același grad de inițiere și de convingere neclintită.

Cînd valul ezoterist acoperă Europa, ortodoxia creștină și-a pierdut de mult autoritatea în mediile în care se scrie sau se pictează. Chiar imediat după Revoluție, cînd ațiția oameni de litere se declară catolici, rareori se întîmplă ca religia lor să treacă cu succes prin sita cenzurii ecleziastice, care îi expediază talmeș-balmeș la un loc cu Hugo, Lamartine, Balzac etc. să îngroașe listele Indexului. Religia cea mai înfocată se sprijină pe doctrine mai mult sau mai puțin conștient gnostice — de un gnosticism optimist moștenit de la Lumini, sau dramatizat de romantism. Iată de ce, așa

¹⁷⁰ Rudolf Steiner, *La science de l'occulte*, Centre Triades, Paris, 1988, p. 11.

cum am văzut, pictura cea mai autentic catolică este aceea care nu caută să fie astfel, făcută de pictori pentru care catolicismul ține de obiceiurile moștenite, de un mod de a vedea lumea a cărui origine au uitat-o, dar nu de o convingere reflectată, și nici de o pietate publică.

Totuși, gnoza se modifică în decursul secolului și devine ideologie. Cu alte cuvinte, sistemul de credință care își avea nucleul într-un mit central pornind de la care iradiau explicațiile considerate raționale ale universului nu mai raportează acest nucleu la o intuiție mistică de o natură încă religioasă, ci la cutare sau cutare doctrină științifică prin a cărei certitudine stabilită se ancorează și se garantează credința. Haeckel, Darwin, Ricardo și alții vor oferi punctul de sprijin al socialismului științific, al rasismului științific, al psihanalizei științifice. Ezoterismul poate fi atribuit gradului intermediar care separă gnosticismul de ideologie. El este o formă limită a gnosticismului în mediu scientist, și adesea o reacție împotriva scientismului dominant. Dar fondul gnosticismului subzistă o dată cu viziunea centrală care explică totul.

Se întâmplă uneori ca ezoterismul să treacă granița și să se regăsească pe tărîm ideologic. Șocul futurismului, al avangardismului și mai ales al războiului și al revoluției precipită această trecere. Unul din primii directori ai *Bauhaus*-ului, prezidat atunci de Gropius, era Johannes Itten. Acesta era un „antropozof” disident care primise învățătura lui Steiner, și care optase mai apoi pentru o versiune a „mazdeismului” elaborată de un tipograf care-și luase numele de doctor O.Z.A. Ha'nisch. Itten se plimba pe străzile Weimarului cu capul ras, îmbrăcat cu o amplă robă de aba. El credea că toți elevii săi aveau darul creativității și că „mazdeismul” său ar elibera acest dar. Alături de alți profeți, ca Gustav Nagel, el a convertit mulți studenți, pe care îi puneă să înghită o fiertură macrobiotică pe bază de usturoi.

Dar în 1923, Itten a fost înlocuit de Moholy-Nagy. Acest ungar militase cu Béla Kun în sovietul de la Budapesta. Era comunist și considera că arta este o producție în serie, ca aceea concepută de un inginer, și că creativitatea individuală a artistului nu conta din perspectiva ideii generice și a conceptului producător, ceea ce, prin extremitatea opusă, întâlnea practic poziția lui Itten: dacă nimeni nu este artist, toată lumea este, și invers. Îmbrăcămîntea obișnuită a lui Moholy-Nagy era contrară celei a lui Itten, dar de aceeași natură, de vreme ce era tot o formă de deghizare. Ungurul purta salopeta și bluzonul muncitorilor din industrie, și ochelarii săi cu ramă metalică trebuiau să-i dea aerul rece și sobru al unui om opus sentimentalismului și transcendenței, aflat în largul său în lumea „constructivistă” a mașinismului modern. Înlocuirea bruscă a magului inițiat de că-

tre inginerul bolșevizant rezumă un capitol din istoria spirituală modernă a imaginii.¹⁷¹

Misterul, inseparabil de ezoterism, este un factor atrăgător pentru artist. Ne aflăm la sfârșitul unei îndelungate preponderențe intelectuale a pozitivismului și scientismului. Acest climat intelectual pe care mulți îl găsesc apăsător este astfel îndeosebi pentru mediul artistic, a cărui religiozitate naturală, poate mai puternică decât la muritorii de rînd, a fost mult timp îngrădită. Iată că apare o religiozitate care-i împarte pe oameni în ignoranți și inițiați, în mediocri și superiori, în inconștienți și conștienți. Or, această împărțire e tocmai aceea pe care estetica romantică și postromantică a stabilit-o între artist și ceilalți (filistinii, „burghezii” etc.). Viața artistică fiind concepută ca inițiativă, este natural ca religiozitatea artistului să se muleze într-o formă analogă. Artistul este cel care se înalță deasupra aparențelor, deasupra fenomenelor, pentru a atinge realitatea însăși: este ceea ce promite ezoterismul.

Aceste două puncte — misterul și cunoașterea superioară — sînt bine rezumate în următorul text al lui Papus:

În vreme ce Știința, așa cum este ea concepută de savanții contemporani, studiază mai ales fenomenele fizice și partea abordabilă și vizibilă a Naturii și a Omului, Știința ocultă, grație metodei sale preferate: Analogia, se străduiește, pomind de la faptele fizice, să se înalțe pînă la studiul părții invizibile, *oculte*, a Naturii și a Omului: de aici prima sa caracteristică de „știință a lucrurilor ascunse”, *Scientia occultati*. În vreme ce Știința contemporană difuzează, prin ziare, niște experiențe publice, descoperirile și practicile sale, Știința ocultă își împarte cercetările în două categorii: o parte care poate fi publicată pentru a ajuta la progresul umanității; o parte care trebuie să fie rezervată unor aleși (...): *Scientia occultata*.¹⁷²

În acest scop, și pentru ca înalta cunoaștere să nu fie prost întrebuințată, toate cărțile care se referă la partea rezervată sînt scrise după o „metodă simbolică specială”, *Scientia occultans*.

Narcisismul sau neliniștea artistului sînt domolite, pentru că ezoterismul îl face să comunice, speră el, cu un rezervor infinit de forțe. „Omul poate să pătrundă în lumea ascunsă dacă dezvoltă anumite facultăți care dormitează în el.”¹⁷³ Este de ajuns ca el să cultive „un alt mod de cunoaștere” decât cel care dă acces la lumea sensibilă. În acest punct se desfășoară cea mai neplauzibilă, dar impresionantă, mitologie ezoterică. La Steiner, ea începe printr-o antropologie: ființa umană se compune dintr-un corp fizic, un „corp eteric”, un „corp astral”, un „eu”. Aceasta înseamnă că fiecare comunică, sferă după sferă, cu ansamblul universului

¹⁷¹ Vezi Frank Whitford, *Le Bauhaus*, Thames and Hudson, Paris, 1989, p. 52.

¹⁷² Papus, *Qu'est-ce que l'occultisme?*, Leymarie, Paris, 1989, pp. 17-18.

¹⁷³ R. Steiner, *La Science de l'occulte*, op. cit., p. 16.

și, printr-un exercițiu adecvat, poate să-i capteze forțele misterioase. O întreagă cosmologie își desfășoară verigile fantastice de la pământ către divinitatea supremă, de la forțele materiale către forțele spirituale. O dată recunoscută, această ierarhie cosmică ajută ea însăși activ la formarea „organelor de percepție spirituală” sau „suprasenzorială”. Astfel, inițiatul este înzestrat cu puteri supraomenești. Multe lucruri sînt „supra-”, în ezoterism, și alimentează la inițiat un sentiment de atotputernicie și de control absolut de sine.

Apucînd-o pe aceste căi, inițiatul nu e conștient că-și schimbă religia, în caz că are deja una. Aceste doctrine se declară în deplin acord cu religiile oficiale, chiar dacă le dau un sens diferit, dar care va fi considerat drept adevăratul sens. Cartea lui Schuré, care s-a bucurat în Franța de un succes atît de durabil, îi pune în serie pe Râma, Krishna, Hermes, Moise, Orfeu, Pitagora, Platon, și în fine Isus, purtători succesivi ai unei revelații substanțial unice, al cărei sens ascuns este mai înalt și mai profund decît învățătura exoterică a acestor înțelepți. „Sâr” Peladan nu ratează nici o ocazie de a se proclama catolic.¹⁷⁴

Cufundat în curente care nu sînt nici complet materiale, nici complet spirituale, ci „corporale” (corp astral, foc secret, energie cosmică etc.), ezoteristul își demonstrează știința și puterea printr-o magie. Or, această magie regăsește numeroase procedee ale artei, și în special ale artei de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Metoda specifică ezoterismului este recursul sistematic la analogie și la corespondențe, ceea ce face și artistul, dar cu o „luare în serios” care determină alunecarea de la poetică la ontologie. „Știința corespondențelor e știința angelică, scrie Swedenborg. (...) Întreaga Lume naturală corespunde Lumii spirituale (...). Iată de ce fiecare lucru care, în Lumea naturală, există potrivit unui lucru spiritual, e numit corespondent.”¹⁷⁵

Analogia ontologică traversează natura, face din ea un tot, un Plerom, un organism unic și divers ale cărui părți sînt legate prin solidaritate, asemănare și o relație de proporție. Cel mai mic e ca și cel mai mare, cel mai mare e ca și cel mai mic. Întreg universul se oglindește într-o picătură de apă. Microcosmosul (omul) și macrocosmosul sînt prezente unul în celălalt și în fiecare punct. Rezultă de aici o aritmozofie. Toate numerele, și ordinea în care ele sînt aranjate, sînt înzestrate cu un sens magic. Numărul de aur, de care se servesc pictorii, este dotat cu puteri supranaturale. Ezoteriștii îl regăsesc în mineral (cele șase direcții de clivaj în blendă), în vegetal (dispunerea semințelor florii-soarelui), în animal (spirală logaritmă a amonitului), în om (omul pentagramatic al lui Cornelius Agrip-

¹⁷⁴ Vezi Sâr Méroclack Peladan, *Comment on devient artiste, Esthétique* (1894).

¹⁷⁵ Citat de Pierre A. Riffard, *L'Esotérisme*, Robert Laffont, coll. Bouquins, Paris, 1990, p. 336.

pa), în cer, care, dacă analizăm distanțele dintre planete, este ca un vast diapazon analog cu intervalele gamei diatonice.¹⁷⁶ Astfel apar *afinitățile* care ascund, sub simpla asemănare, un raport de conformitate: între fetus, de exemplu, și ureche, de unde ezoteriștii deduc o medicină, sau mai curînd o magie — acționăm asupra unui element pentru a obține un efect asupra unui alt element mai vast, aflat în corespondență cu primul.

Culorile în sine posedă virtuți și puteri. După Steiner, „lumea spiritului prezintă o anumită analogie cu cea a simțurilor. După cum, în aceasta din urmă, vedem de exemplu o culoare atunci cînd cutare sau cutare obiect face o impresie asupra ochiului, Eul are o impresie de culoare cînd ființa acționează asupra lui în lumea spiritelor (...). Nu e ca și cum lumina ar intra din exterior în ființa umană, ci mai curînd ca și cum o altă ființă ar acționa direct asupra Eului și l-ar incita să-și reprezinte efectul produs ca o imagine colorată. Astfel, toate ființele din anturajul spiritual al Eului își află expresia într-o lume care răspîndește culori”¹⁷⁷.

Aceste doctrine au de ce să-i înnebunească pe pictori. În meseria lor, dintotdeauna, ei au de a face cu analogia, corespondența, afinitatea. Formele și culorile sînt pentru ei mai grăitoare, mai pregnante decît pentru oamenii obișnuți. De la Baudelaire și Wagner, o estetică și-a propus să le precizeze importanța și rolul în elaborarea operei de artă. Dar aceste doctrine îi împing să-și radicalizeze descoperirile. Dincolo de procedeul artistic, ei intuiesc procedeul magic și vor să și-l însușească. De un secol, filozofii îi invită să se autoperceapă ca vizionari. Ei sînt singurii oameni care au acces la realul profund. Într-un climat în care se amestecă religia, gnoza, inițierea, ezoterismul îi invită să acționeze magic asupra acestui real, să îl „evoce” în sensul puternic al cuvîntului. Ei devin teurghi. Ei nu se mai mărginesc să reprezinte divinul, îl convoacă, îl manipulează, îl produc prezentînd niște imagini a căror putere este, în opinia lor, infinit superioară impurelor efigii care închideau scînteia divină în trupul femeilor goale, în peisaje, în imitarea obiectelor. Ei sînt niște chimiști care degajă principiul activ diluat în corpurile naturale, sau mai degrabă niște alchimisti care, din creuzetele unde aceste corpuri se calcinează, se consumă, se reduc, extrag chintesența.

Am putea atribui deci atracția față de ezoterism acestui *hybris* în care întregul secol al XIX-lea îl antrenează pe artist. Pruritul magic permite totodată să se arunce un pod între două atitudini aparent atît de opuse, între rafinamentul „decadent”, lincezeala volutelor, decadența culorilor și, pe de altă parte, brutalitatea primitivistă a contururilor dure și a culorii pure. Și una și cealaltă sînt aproape contemporane. Asta pentru că, pe căi

¹⁷⁶ Vezi *ibid.*, p. 339.

¹⁷⁷ R. Steiner, *La Science de l'occulte*, op. cit., pp. 93-94.

contrarii, artistul caută să se asigure de noile sale puteri. Orfismul ezoteric și masca maori, artele oculte care se revendică de la Pitagora, de la Hermes Trismegistul, de la Cabală, de la treizeci de secole de tradiție și magia „primitivă”, naivă și spontană a pescarului din Oceania sînt în egală măsură solicitate și convocate, spre a capta ceva din puterea secretă cu care se crede că sînt încărcate.

Revoluția rusă

I. EDUCAȚIA ESTETICĂ A RUȘIEI

Această carte se va încheia cu *Pătrat alb pe fond alb*, pictură pe care Malevici a expus-o în 1918. Trebuie să stabilim pe ce căi s-a ajuns la ștergerea imaginii reprezentative. Există mai multe. Voi urmări în mod special motivele religioase, implicite sau explicite, care ne permit să alăturăm nașterea artei așa-zis abstracte unui impuls iconoclast, în sensul propriu și „istoric” al termenului.

Am sugerat că acest episod se produsese în urma unui fel de coliziune între formele elaborate de pictura franceză în cadrul unei anumite estetici și exigențele spirituale ale unor artiști în general străini de Franța și purtători ai unei estetici complet diferite. Primele au convenit celor din urmă, care s-au aciuat în ele ca un crustaceu într-o cochilie.

Cézanne — cripto-abstract

Ceea ce complică lucrurile este că pictura franceză, urmîndu-și propria cale, se detașă la rîndul său de reprezentare. Așa cum rezumă foarte bine Dora Vallier:

Sub influența romantismului, pe tot parcursul secolului al XIX-lea, curentul major al artei (indeosebi în Franța) evoluează spre o expresie din ce în ce mai subiectivă, din ce în ce mai liberă, care se îndepărtează de tradiție — totuși, conștiința unei forme suverane, absolute, obscur tradiționale persistă, și ea se va manifesta la sfîrșitul secolului. Distanțărilor subiective ale impresionismului și ale realismului (oare, în ciuda crezului său, nu cere Zola însuși operei de artă să-i dezvăluie înainte de toate personalitatea artistului?) le urmează o chemare la ordine. De astă dată, ordinea este fără ocolișuri cea a formei în sine, fie că e Seurat, Cézanne sau Gauguin cel care o pretinde; sau chiar Maurice Denis, atunci cînd scrie, în 1890, celebra frază: „Să ne amintim că un tablou, înainte de a fi un cal de luptă, o femeie goală sau o anecdotă

oarecare, este în mod esențial o suprafață plană acoperită de culori adunate într-o anumită ordine." În acel moment s-a născut virtual arta abstractă.¹

Numai în mod virtual, pentru că numita arta abstractă va veni din altă parte. În Franța, logica artei moderne duce uneori undeva foarte aproape de această zonă. Tendința secolului vrea ca ultimii paznici intransigenți ai tradiției, genurilor și, mai ales, ai procedeele obiective ale reprezentării (perspectivă, relief, contur, anatomie) să fie niște pictori inferiori. Pompieriști, academiști, mondeni ne pot seduce din nou, din cauza ruinelor care sînt presărate de cealaltă parte a picturii; totuși, tocmai de această parte se găseau exigențele înalte, dezinteresarea, spiritul bun și pur al picturii, și în general calitatea operelor. Este normal ca, în drumul lor eroic, impresioniștii și prietenii lor să fi abandonat pompieriștilor lucrurile de care aceștia erau mîndri și pe care ei, puțin cîte puțin, ajungeau să le neglijeze și să le disprețuiască. Cuvintele lui Degas („Watteau cu aburi“, „pictază totul în fier, cu excepția armurilor“ etc.) nu dezumflă un sistem, ci o anume josnicie a sufletului — și deci a picturii — care se proteja ilegal cu mantia din ce în ce mai subțire a tradiției, și pe care acești pictori acoperiți de onoruri o dezonorau. Totuși, o dată ce această mantie era respinsă și procedeele reprezentării erau așezate pe un plan subordonat, intenția rămînea aceeași — reprezentarea —, și mai arzătoare ca niciodată. Astfel încît spiritul abstracționismului rămîne străin acestei arte, chiar și în cele mai mari libertăți ale sale și, cu toate că uneori „nu mai vedem mare lucru“ pe anumite pinze ale lui Monet sau Braque, rămîne o distanță asimptotică, în care se menține referința la ordinea naturală contemplată spontan, firesc.

Să-l luăm pe Cézanne. Cézanne nu a încetat niciodată să lucreze după natură. Pînă în ziua morții, brișca sa îl duce fidel la Jas-de-Bouffant, la Château-Noir sau la muntele Sainte-Victoire. „Pictază așa cum vîd, și am senzații foarte puternice.“² Este o afirmație apropiată de formula lui Zola. Oare el dorește să repună impresionismul în albia marii tradiții, a „muzeului“? El declară că vrea să-l însuflețească pe Poussin după natură, adică să conducă după acest ilustru model emoția și senzațiile pe care i le dă spectacolul naturii, a cărei bogăție el își pierde speranța că o poate restitui. În anul morții, el îi mai scrie fiului său: „Aici, pe malul râului, motivele se multiplică, același subiect văzut dintr-un unghi diferit oferă un subiect de studiu de cel mai mare interes, și atît de variat încît cred că m-aș putea ocupa de el luni întregi fără să mă mișc din loc, înclinîndu-mă cînd mai la dreapta, cînd mai la stînga.“³

¹ Dora Vallier, *L'Art abstrait*, Le Livre de Poche, Paris, 1980, pp. 14-15.

² Citat de Michel Hoog, *Cézanne*, Gallimard, Paris, 1989, p. 66.

³ Citat *ibid.*, p. 117.

Este totuși același om care, în ultimele *Sainte-Victoire*, acoperă pînă cu un mozaic cristalin, care în partea ce desemnează solul nu mai lasă vizibile vegetația, pămîntul, casele, care pune pe cer niște pete verzui pe care nu le putem asocia nici cu aerul, nici cu crengile de pin: „armonia” este desigur tot „paralelă cu natura”, așa cum dorise dintotdeauna, dar incontestabil liniile paralele se îndepărtează una de cealaltă. În acel moment opera sa capătă pentru admiratori un sens nou. Ne amintim de scrisoarea sa către Emile Bernard, de care se va face atîta caz în anii cubiști: „Tratați natura prin cilindru, sferă și con...” Picasso, în 1943, i-a spus lui Brassai: „Cézanne este singurul și unicul meu maestru. Mi-am petrecut ani în șir studiindu-i tablourile (...). Cézanne era ca un tată al nostru, al tuturor.”⁴ Sérusier: „El a arătat că unicul scop este să așezi pe o suprafață dată linii și culori astfel încît să încînți ochii, să vorbești spiritului, să crezi, în fine, prin mijloace pur plastice, un limbaj.”⁵ Era astfel repetată în 1905, cincisprezece ani mai tîrziu, formula lui Maurice Denis. Dar iată ce spune Klee, în 1909: „Iată care este pentru mine maestrul prin excelență, capabil să mă învețe mai mult decît Van Gogh.”⁶ Dar ce-ar fi spus maestrul în fața următoarei remarci din același an: „Natura mă plictisește din nou. Perspectivele mă fac să casc. Este oare necesar să o distorsionez (ceea ce deja am încercat să fac «mecanic»)? Cum să arunci cît mai liber o punte din interior spre exterior?”⁷ Puntea pe care Cézanne ar fi putut-o construi ar fi fost aruncată din exterior în interior.

Mult mai radicală, așa cum era de așteptat, este interpretarea lui Malevici: Cézanne nu este un primitivist, el este deja un cubist. El se îndepărtează de natură.

În artă, evoluția și revoluția au un singur scop: să sfîrșească exclusiv în creație — compoziția semnelor — în loc să se mărginească să repete natura. Ne putem referi la pinzele lui Cézanne ca la un exemplu al acestei strălucite mișcări. Cézanne, individ conștient și inegalabil, a surprins motivul geometrizării și ne-a arătat în această manieră perfect conștientă conul, cubul și sfera considerate ca varietățile caracteristice pe principiile cărora trebuia să fie construită natura, adică să fie redus obiectul la simplele sale expresii geometrice. (...) o dată cu el ia sfîrșit arta care ne ține voința în lesa artei figurative obiective, artă care ne obligă să mergem în urma formelor creatoare ale vieții.⁸

În opinia lui Malevici, Cézanne a fost Moise care a văzut de departe Țara Făgăduinței și libertatea faustică a omului creator cosmic. Dar el nu

⁴ Citat *ibid.*, p. 154.

⁵ Citat *ibid.*

⁶ Paul Klee, *Journal*, Grasset, Paris, 1959, p. 234.

⁷ *Ibid.*, p. 226.

⁸ Kazimir Malevitch, „Des nouveaux systèmes dans l'art”, în *Ecrits* (prez. Andréi Nakov, trad. Andrée Robel), Gérard Lebovici, Paris, 1986, p. 336.

a pășit acolo: „El nu a fost capabil să exprime în profunzime construcțiile plastice și picturale fără fundament obiectiv; totuși, el a formulat o orientare care era chemată să se dezvolte în curentul cubist.“ Prin contrast, putem cita următoarea afirmație a lui Bonnard: „I se întâmpla adesea să stea tolănit la soare, să se încălzească astfel, fără să atingă măcar penelul. Putea să aștepte ca lucrurile să redevină așa cum erau în mintea sa. Era pictorul cel mai puternic înarmat în fața naturii, cel mai pur, cel mai sincer.“⁹

Nu trebuie să alegem între Bonnard și Malevici. Este un fapt că pictorii cubiști, apoi abstracționiștii s-au revendicat de la Cézanne, ca iacobinii de la Rousseau. Rezultă așadar că, în cadrul unei estetici care rămânea cea a *mimesis*-ului, a explorării minuțioase și fidele a motivului, a admirației umile a miracolului natural, se dezvoltau niște forme care conveneau unei estetici hotărât subiective, care puneau creația picturală față în față, într-o competiție orgolioasă, cu creația: pictura trebuie să ajungă acolo unde se află natura (ca să-l parafrăzăm pe Freud). La obiecția că Cézanne nu voia acest lucru, Malevici ar fi răspuns că îl făcuse deja.

Bifurcația suprarealistă a simbolismului

Conjunția din care a ieșit arta abstractă nu era deloc fatală. Devenind suprarealism, o fracțiune a simbolismului a urmat un alt drum. La prima vedere, suprarealismul în pictură are alura unui simbolism de stînga, laicizat, mai vesel, mai deschis — deși mai puțin eficient — erotic, fiindcă îi lipsește amestecul baudelairian „de galanterie și devoțiune“. La o privire mai atentă, mișcarea este mai contradictorie și tinde în mai multe direcții.

Dacă sîntem de acord că pornește din dadaism, suprarealismul este în primul rînd o revoltă. Împotriva războiului din 1914-1918, împotriva societății care e responsabilă de el, împotriva *establishment*-ului artistic, reprezentat de acum înainte nu de pompieriști, ci de noii instalați, și îndeosebi împotriva „întoarcerii la ordine“ care se remarcă în pictura franceză a anilor 1920.¹⁰ Dacă revolta merge mai departe, ea se întoarce împotriva artei, împotriva operei, în fine, împotriva vieții, dacă includem sinuciderea printre diversele „manifeste“ ale suprarealismului.

Suprarealismul este și un iraționalism — puțin favorabil, deci, intelectualismului care domina în Franța de la Seurat la Matisse. Aceasta e latura sa neoromantică: profundul, realul sînt dincolo de aparențe, inaccesibile rațiunii, și, în versiunea psihologică și freudizantă, ele trebuie să fie căuta-

⁹ Citat de M. Hoog, *Cézanne, op. cit.*, p. 156.

¹⁰ Vezi Kenneth Silver, *Vers le retour à l'ordre, l'Avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale*, Flammarion, Paris, 1991.

te acolo unde se află visul și inconștientul.¹¹ Umorul este o „valoare” suprarrealistă, deși e rareori atins. În tablourile lui Magritte, el explică totuși fabulele picturale care sînt *Aceasta nu e o pipă* sau *Imperiul luminilor*. Dar, de obicei, spiritul serios predomină și așază pînzele suprarrealiste pe aceeași treaptă cu cele mai lugubre pînze preraphaelite, de la care împrumută adesea tehnica meticuloasă. Sau alteori, umorul se degradează într-o zeflemea de liceeni.

Trebuie să ne intereseze două aspecte ale suprarrealismului: atitudinea sa religioasă și statutul reprezentării. Suprarrealismul se distinge de simbolism printr-un anticreștinism hotărît. E un fapt atît de bine stabilit încît, dacă Dali a comis niște saint-sulpicerii echivoce — pe care de altminteri Biserica, și însuși Papa, le-a primit cu gratitudine — „e o altă festă a suprarrealismului. În ansamblu, prevalează tonul blasfematoriu. E suficient să cităm faimoasa *Sfînta Fecioară* a lui Picabia (1920); din Ernst, *Fecioara Maria pedepsindu-l* (i.e. bătîndu-l la fund/ *pe Pruncul Isus în fața a trei martori*, A. Breton, P. Eluard și autorul (1926); glumele deochete ale lui Clovis Trouille.

Aceasta nu împiedică suprarrealismul să fie bigot. El este astfel prin spiritul său de sectă, ritualurile, ierarhia, excomunicările sale. Este astfel și prin cultul său pentru femeie, prin care se aseamănă cu Moreau, Rossetti, Khnopff, Stuck. Delvaux, Labisse, Bellmer, Léonor Fini exaltă voluptuoasa teroare care o înconjoară pe femeia divinizată, magnifică și malfică. Peisajul suprarrealist sugerează o viziune a lumii de dincolo, cînd printr-o luxurianță mai mult decît tropicală, cînd deșertică, o reverie care are ceva din Douanier Rousseau, Patinir și Altdorfer, mereu pe punctul de a se transforma în coșmar. Tanguy: „Un orizont la început destul de net, apoi nelămurit, separă cerul gri de o cîmpie deșertică unde proliferază ființe cu forme biologice de antene, pedunculi, articulații osoase, pseudopode, tentacule osoase.”¹² Paradis sau infern? Și unul și celălalt, dar niciodată pămînt.

Totuși, religiozitatea suprarrealistă trece cel mai adesea prin poarta primitivistă pentru a confecționa niște idoli magici. Este efectul căutat de Ernst, Dali însuși, Seligmann. Este ambiția esențială a lui Brauner, om al alchimiei, al inițierii ezoterice. El se servește de misterele Egiptului, de hieroglife pentru a produce niște ființe multisexuate, polimorfe, himerice, care vîzează puterea totemurilor.

Pe de altă parte, reprezentarea. Dali scria, în *La Conquête de l'irrationnel* (1935): „Toată ambiția mea pe plan pictural constă în a materializa

¹¹ Alquié a putut astfel, nu fără îndrăzneală, să facă o legătură între indoiala carteziană și discursul lui Breton despre „carența de realitate” (vezi Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, Paris, 1977).

¹² Citat de René Passeron, *Histoire de la peinture surréaliste*, Le Livre de Poche, Paris, 1968, p. 125.

cu cea mai imperialistă pasiune pentru precizie imaginile iraționalității concrete." Ar fi deci vorba de a traduce pasiv, de a imita servil imaginile care urcă din inconștient, din vis, uși de fildeș sau de corn care dau în realitatea superioară, în „suprarealitate”. Artistul suprarealist, dac-ar fi să-l credem, procedează ca pictorul de icoane: el pictează după un motiv, dar ceea ce rezultă nu ține de lumea noastră.

Numai că iconograful era condus de credință, dogme, tradiție, modele iconografice. El nu pretindea că „simte” imaginile, că le trăiește din interior: el le primea și le transmitea. Suprarealistul pretinde că transcrie imaginile pe care i le aduc anumite stări psihologice. Dar nu e adevărat și, dacă e pictor, el le construiește. Fie pornind de la elemente ale realului supus unei deformări transfigurante, fie imaginând în întregime forme și alcătuiți fără nici un raport cu realul vizibil. Și iată de ce, derealizând lucrurile, încercînd să comunice lumea de dincolo fără mijlocirea spațiului, luminii naturale, obiectelor, pictura suprarealistă ajunge destul de repede să convergă cu pictura abstractă. Miró, Arp, și chiar anumite perioade ale lui Masson și Ernst, pot fi luate îndistinct ca niște reprezentări ale suprarealului, ca niște imagini concrete, sau ca niște forme autonome, autosuficiente; ca niște imagini din cealaltă lume, sau ca însăși lumea de dincolo.

Periferia rusă

În istoria generală a artei, periferiile sînt adesea sediul a două fenomene contradictorii. Pe de o parte provincialismul, imitația și tot ceea ce face ca arta periferiilor să fie reflexul palid și timid al producțiilor triumfătoare ale centrului. Pe de altă parte, o potențialitate de inovație și de ruptură, pentru că regulile își pierd din forță la granițe și pentru că simplul sentiment de a fi marginal poate provoca emulația și poate concentra asupra rupturii și originalității energiile născînd din aceste regiuni îndepărtate — cu atît mai mult cu cît ele primesc influențele exterioare simultan, și nu în succesiunea lor naturală.

Rusia ocupase o poziție excentrică în raport cu două centre succesive, Bizanțul și Occidentul. Icoanele rusești pierd ceva din noblețe și cîștigă ceva în savoare în comparație cu modelul lor bizantin. Dar genul era muribund cînd revoluția petroviană i-a desemnat Rusiei un alt centru civilizator. Icoana a supraviețuit, dacă nu ca gen viu, cel puțin fizic în mediile care se opuneau din toate puterile acestei revoluții: o parte a clerului, *ras-kol*-ul, și asta în provinciile cele mai îndepărtate de Petersburg.

De noul centru, Occidentul european, Rusia era separată prin stratul însemnat al unei prime periferii: Prusia, Suedia, Polonia. Ea primea din aceste țări majoritatea artizanilor și artiștilor care veneau să răspundă co-

menzilor aristocrației și ale curții, și care le transmiteau rușilor tehnicile și meseriile. Italia, Franța și Anglia erau totuși suficient de bogate ca să expedieze acolo cîțiva arhitecți mari și pictori de mîna a doua. Curtea și nobilimea, începînd cu sfîrșitul secolului al XVIII-lea, au fost în măsură să colecționeze. Știm că niște celebre colecții franceze și germane au luat drumul Ermitajului, la dorința Ecaterinei. Învățămintul artistic se afla sub autoritatea Academiei de arte frumoase, ale cărei statute, aprobate de Ecaterina în 1764, sînt copiate după cele ale Academiei regale din Paris. Ea a fost leagănul nașterii picturii ruse, sub îndrumarea maeștrilor francezi, italieni și germani. Primii pași au fost fericiți. Portretele, scenele de gen ale lui Levițki, Venețianov, Fedotov au un farmec naiv, proaspăt, umoristic care, cu nota discretă de exotism, se află la nivelul producției contemporane din Scandinavia și din statele germane.

Lucrurile au început să se strice cînd Rusia, conștientă de forța sa, a atacat marile genuri. Contrar așteptărilor sale, căutarea unei afirmări proprii îi accentuează dependența. Provincialismul artei sale apare mai penibil pe măsură ce, vrînd să-l depășească, ea își pierde picanterea și naivitatea. Pictura rusă „a ajuns din urmă și a depășit” Occidentul în genul mării mașinării istorice (*Ultima zi a orașului Pompei* de Briulov), în genul nazarinean (*Apariția lui Cristos în fața poporului* de Ivanov), în genul epic național (Vaznețov).

În 1863, treisprezece elevi ai Academiei au refuzat să trateze subiectul propus de ea — festinul zeilor din Walhalla — și au fondat un *artel*. Această reluare a fraternităților artistice germane și engleze s-a pus sub patronajul comunităților artizanale ale Rusiei tradiționale. *Artelul* — care a primit curînd numele de Societatea expozițiilor ambulante — a dominat viața artistică pînă la sfîrșitul secolului.

Pictura ambulanților (*peredvijniki*) are o strînsă legătură cu mișcarea literară contemporană. Ca să împrumutăm un termen din campusurile americane, ea țintește la *relevance*. Ea își propune nu numai să reflecte tarele reale ale societății ruse — sărăcie, exploatare, beție, vicii ale clerului, soarta jalnică a prizonierilor, a studenților —, ci să contribuie la vindecarea lor, potrivit liniilor politicii și moralei narodnice. Genurile sînt conservate: marea pictură istorică, cînd de exaltare naționalistă, cînd dramatizînd anumite episoade ale trecutului într-o lumină protestatară (Repin, Surikov); pictura de gen care autorizează satira (Perov, Makovski, Iarșenko...); portretiști uneori viguroși, cum ar fi Kramskoi; în sfîrșit, pictura religioasă. Aceasta propune un patos destul de asemănător celui al lui Tolstoi și al lui Dostoievski. Cristos, în tablourile lui Gay (discipol în materie de religie al lui David Strauss și al lui Tolstoi), mai curînd om decît Dumnezeu, își trage sublimul din neputința sa, din blîndețea sa non-violentă, din eșecul său. Este un biet prinț Mișkin care moare pe cruce, cu picioarele la nivelul solului (*Crucificare*).

Ambulanții au fost educatorii estetici ai Rusiei profunde.¹³ Ei „mergeau în mijlocul poporului, adică atingeau noile straturi ale intelighenției, ale ziaristilor, profesorilor, micilor cercuri progresiste din provincie. Ei ilustrau sentimentele tari ale epocii. Conștiința socială, națională, național-religioasă a Rusiei se recunoaște în această pictură. Ca și literatura, pictura trebuia să fie moralizatoare, un instrument de conștientizare și un factor de schimbare. Această lecție va fi reluată cu alte eforturi de cubo-futuriștii și constructiviștii anilor 1920.

Totuși, fie că i-a lipsit hazardul unui mare talent, fie că militantismul și datoria morală au împiedicat nașterea acestuia, mișcarea nu a dat pe nimeni care să se poată compara cu Tolstoi, Dostoievski, sau măcar cu Șcedrin sau Cehov. Ea a fost incapabilă de cea mai mică inovație plastică, și poate că nici nu s-a gândit vreodată la așa ceva, programul neimplicând o asemenea necesitate. În estetică, ea reproduce, cu întârzierea obișnuită de difuzare în Rusia, ideile germane: de la idealism la realism. În pictură, orizontul său nu trece mai departe de Düsseldorf.

Orgoliul rus, care la începutul secolului aspira la o pictură „competitivă” cu cea din Occident, a preferat, cu această nouă școală *inner oriented*, să-și transfigureze izolaționismul în principiu de superioritate: aerul serios al ambulanților face de rușine futilitatea formalistă occidentală, și în special frivolitatea pariziană. Această pictură de stînga, care repudiază „reațiunea” slavofilă, păstrează raționamentul fundamental al slavofilismului: nu sîntem inferiori, ci diferiți. Și fiindcă Occidentul se denunță el însuși ca decadent, noi sîntem mai buni și deținem cheile viitorului. Viitorul e de acum înainte socialismul în versiunea sa indigenă (narodnicismul) sau internațională (marxistă). Iată de ce pictura ambulanților a fost matricea plastică și ideologică a *realismului socialist*.

Capacul care a apăsât timp de treizeci de ani a început să se ridice la începutul secolului XX. Odată înlăturată cenzura socialistă, viața artistică a renăscut cu cea mai clocotitoare diversitate. Pe drept cuvînt, această renaștere poartă data fondării revistei *Mir Iskustva* de către Alexandr Benois și Serghei Diaghilev, la Sankt Petersburg, în 1898.¹⁴ Dar renașterea avusese un nucleu mai vechi. Ambulanții avuseseră ca principal mecena pe un negustor moscovit, credincios de stil vechi, Tretiakov, care s-a consacrat creării unei colecții pur naționale. Totuși, o ramură oarecum divergentă a ambulanților și-a găsit un alt mecena, mai modern prin spirit și chiar prin proveniența averii (căi ferate, metalurgie): Mamontov. Soția sa, foarte evlavioasă, a făcut din moșia sa de la Abramțevo o colonie ar-

¹³ Există multe cărți despre ambulanți. Una din cele mai comode: Elizabeth Valkenier, *Russian Realist Art*, Ardis, Ann Arbor, 1977.

¹⁴ Cea mai bună carte despre istoria picturii ruse după ambulanți rămîne cea dată de Camilla Gray, *The Russian Experiment in Art*, Thames and Hudson, Londra, 1962.

tistică. Ea a construit acolo o capelă, care marchează întoarcerea la sursele religioase uitate ale artei ruse: icoanele au început să fie privite atunci cu alți ochi (1880).

Mamontov se interesa de teatru, de operă: el și-a îndemnat prietenii pictori (Vazențov, Îndeosebi) să picteze acele decoruri în stil „boieresc” care au făcut atîta vîlvă cînd opera lui Musorgski, a lui Rimski-Korsakov a ajuns pe scenele din Occident. Mamontov a susținut scurta carieră a lui Vrubel (1856-1910). Vrubel a fost fără îndoială primul artist rus capabil să impresioneze Occidentul. Pe cînd era foarte tînăr, el ajutase la restaurarea frescelor medievale de la Sfîntul Chiril din Kiev. Dar această înrădăcinare voluntară într-o tradiție recent redescoperită nu l-a închis în ea. El a descoperit Veneția și culoarea, și cultura sa clasică nu l-a împiedicat să se cufunde în spiritualismul ruso-german, pînă la a se instala la punctul extrem al Kamciatkăi simboliste. Diferitele sale versiuni ale Demonului (după Lermontov) sînt o punte aruncată spre romantismul rus în inspirația sa cea mai byroniană, dar pornind de la ezoterismul *fin de siècle*. Demonul său este un înger — un androgin — suferind, abătut, foarte tînăr, foarte frumos, foarte singur, și a cărui față disperată e potrivită să inspire o compasiune care nu e complet lipsită de o atracție sexuală. El este, în spiritul lui Peladan, o versiune rusificată, „dostoievskizată”, a *Păcatului* lui Stuck. După ce a terminat un ciclu pe această temă, Vrubel a intrat la azilul de nebuni (1902), de unde nu a mai ieșit niciodată.

Începînd cu fondarea revistei *Mir Iskustva* (1898) de către Alexandr Benois și Serghei Diaghilev, lumea artistică rusă s-a transformat cu o viteză constant accelerată pînă la revoluție. Nu e nevoie să-i evocăm istoria tumultuoasă, care este acum bine cunoscută și documentată. Este de ajuns pentru analiza noastră să facem remarcile următoare.

Mediul social al artei se schimbă. În locul Moscovei, Petersburgul e acum cel care dă tonul. În locul intelighenției, în ceea ce avea ea rigid, cu moravurile și opiniile sale canonice, apare acum o „societate” mai cultivată, mai bogată, mai informată, mai diversă care cumpără, discută, ajută noua pictură.

Scopul lui Benois, Diaghilev și al prietenilor lui era să transforme Petersburgul în unul din marile centre europene, egal cu Parisul și Mîncenul. Iată de ce ei rup cu protecționismul din ultima jumătate de secol. Pentru că vor să rivalizeze cu Parisul, ei organizează expoziții de pictură franceză. Contactele cu Germania sînt și mai strînse.

Totuși, Diaghilev și-a realizat expozițiile și spectacolele cele mai răsunătoare la Paris. La Salonul de toamnă din 1906, el a prezentat întreaga artă rusă (cu excepția ambulanților, care erau acum disprețuiți și ironizați), inclusiv cîteva icoane. Nu se puteau prezenta mai multe, pentru că abia în 1913 au fost terminate curățirea mizeriei care le făcea ilizibile și res-

taurarea brutală care le-a dat actualul lor aspect. În 1909, el a inaugurat la Châtelet triumfală serie a baletelor rusești. Publicul parizian, convocat ca să constate măsura în care arta rusă, de care n-avea habar, făcea de acum înainte parte din *koiné*-ul european a văzut contrariul și, în decorurile lui Bakst, evreu petersburghez cu o cultură din cele mai rafinate, și care frecventase Artele Frumoase la Paris, a descoperit o „splendoare barbară, asiatică, scită”, care hrănește la rîndul său primitivismul și exotismul artei franceze. Fertile schimburi și fertile confuzii.

Putem spune că, la această dată, pictura rusă este „la curent”, că este „la zi”, și că se aprovizionează cu lucrurile de care are nevoie de pe marea piață paneuropeană a „-ismelor”. Un Borisov-Musatov, de pildă, l-a studiat pe Gustave Moreau, l-a privit pe Puvis de Chavannes, multiplică peisajele delicate, gri-verde, albastru-deschis, tonuri simboliste prin excelență, și exaltă Rusia distinsă și modernă a rochiilor cu crinolină și a locuințelor albe cu coloane *Empire*. Țarskoie Selo și Peterhof, în opera sa, ca în aceea a lui Benois, Serov, Somov, manifestă o exigență de aristocratism: e înlăturată astfel teama surdă pe care o inspiră lumea de jos, semiintelligenția, intelectualii proletaroizi care încep să se miște și să se organizeze, sau, și mai jos, masa fărănească și muncitoare; e înlăturată teama de ziua de mâine, amenințarea inevitabilei crize politice care avea să rupă digurile, să declanșeze izbucnirea „poporului” și să măture fragila insulă de civilizație.

Arta contemporană intră în Rusia prin opere. Cele două enorme colecții ale Morozovilor (o sută treizeci și cinci de tablouri impresioniste și nabiste) și ale familiei Șciukin (două sute douăzeci și unu de impresioniști și postimpresioniști, dintre care cincizeci de pînze de Matisse și de Picasso) formează un dublu muzeu, deschis artiștilor, adesea publicului, un muzeu care nu-și are echivalentul în Occident.

Acțiunea grupării *Mir Iskustva* e reluată și diversificată de alte reviste, luxoase, ca *Lîna de aur* și *Apollo*. Toate genurile sînt cultivate cu strălucire: pictura de șevalet (care se vinde foarte bine unor amatori deveniți numeroși), portretul monden (Serov valorează cît Sargent și Jacques-Emile Blanche), decorul de teatru, adeseori minunat cînd e făcut de Bakst sau Benois, ilustrația cărților de lux. Scopurile grupării *Mir Iskustva* sînt atinse: Rusia a devenit un mare centru de artă.

Ideile estetice reflectă toate straturile gîndirii ruse. La bază îi regăsim, în profunzime, pe Schelling și Hegel, care au fost primii pedagogi ai esteticii ruse, înainte de a fi existat pictura. Apoi realismul narodnic, care nu a murit, de vreme ce teoreticianul său, bătrînul Stasov, mai trăiește încă și tună și fulgeră, împreună cu Plehanov, împotriva „formalismului” noii picturi. Apoi filozofia zisă a renașterii religioase: Soloviev, Filozofov, Berdiaev, Merejkovski, Ghippius, Florenski etc. Această filozofie extrem de amestecată încearcă să reunească idealismul german, iluminismul in-

ternațional, tradiția ortodoxă, mesianismul rus. Ea impregnează arta rusă contemporană. Filozofi, pictori, poeți, scriitori, muzicieni, universitari formează un același mediu. În raport cu cultura intelighenției, marxizantă, ea reprezintă o contra-cultură hotărât spiritualistă. Muzicienii sînt prieteni ai pictorilor, care pun în scenă opere ale căror librete sînt cerute poezilor. Nicăieri idealul simbolist de comunicare a artelor, de corespondență a sunetelor, culorilor și cuvintelor nu e cultivat atît de evident și de entuziast. Skriabin a conceput un fel de pian ale cărui note generau direct proiecții colorate.

În fine, ca pretutindeni în Europa, mișcarea artistică dă naștere în sinul său la sciziuni, secesiuni, revolte și tendință spre avangardă. Țesutul rus este de acum suficient de dens, extins și bogat ca să se poată destrăma.

Rebeliunea a izbucnit către 1905 și a luat drept țintă *Mir Iskustva*, care nu avea totuși decît cinci ani. Revista *Lîna de aur* s-a făcut ecoul revoltei: tînăra generație protesta împotriva erudiției, aluziilor istorice, opțiunii pentru eleganța puțin snoabă și elitistă a lui Bakst, Benois, Lanceray. Această tînăra generație și-a luat drept emblemă Trandafirul albastru. Ea cuprindea elevi ai lui Borisov-Musatov (deci ai celui mai simbolist dintre maeștrii lor, ale cărui tablouri ne fac uneori să ne gîndim la Le Sidaner și la Levy Dhurmer), și anume, în special Kuznețov, Sarian, Larionov și Gončearova. *Lîna de aur* a organizat expoziții la Paris și la Moscova (1908 și 1909). Într-un singur an, acești pictori au fost prezentați grupării *Les Nabis* (Bonnard, Vuillard, Sérusier, și mai ales Maurice Denis), apoi precubiștilor și foviștilor (Braque, Matisse, Vlaminck, Rouault). Trebuie să ținem seama că acest telescopaj brutal face ca o activitate picturală care se întinde timp de o generație sau două să fie receptată sincron, ca explozia unui buchet multicolor de rachete care se dispersează simultan în toate direcțiile. Acest aspect nu era de natură să pună calm și ordine în evoluția artei ruse. Larionov, care face naveta între Paris și Moscova, trece în cîteva luni de la cvasiimpresionismul din *Passage de printemps* (1905) la fovismul mai mult decît neoimpresionist din *Peștii* (1906).

Rebeliunea poate trece și drept o reacție „antiburgheză“. Fiindcă acești tineri pictori adoptau ușor morala artistică și moravurile pictorilor de mîna a doua și, deși detașați de falangele narodnice și aparținînd unei societăți mai libere, sau tocmai fiindcă îi aparțineau, nu aveau intenția să se lase înrolați în mondenitatea petersburgheză. Rebeliunea poate fi interpretată și ca o reacție moscovită antipetersburgheză. Și, prin aceasta, ca reacție naționalistă.

De fapt, naționalismul era pretutindeni. Era viu la Petersburg, care voia să demonstreze că Rusia nu era prin nimic inferioară. Era viu la Moscova, dar de astă dată prin sentimentul că era diferită, că de fapt cosmopolitismul pictural nu satisfăcea sufletul rus, că acesta și-ar fi găsit deja formele de expresie și că se pune problema să le regăsească și să le dezvolte.

Fapt este că în același an 1909, care marcase un aflux de artă franceză, a treia expoziție a *Linii de aur* a eliminat-o aproape în întregime. Larionov și Goncareova ocupau aproape tot terenul. Evicțiunea fizică a artei franceze nu a antrenat eliminarea sa plastică. Fiindcă forma pe care a luat-o reacțiunea naționalistă a fost tocmai aceea prin care trecuse deja întreaga pictură occidentală: primitivismul.

Cu o mare diferență, totuși. În vest, primitivismul era o exterioritate. În Rusia, el era o interioritate. El nu smulge din patrie, ci înrădăcinează. El nu fuge de „tradiții”, ci le regăsește sau le reinventează. În Rusia, existau două tradiții, și atât: icoana și imaginile populare, gravurile pe lemn numite *lubki*. Aceste imagini de Epinal existau din secolul al XVIII-lea, și folcloriștii patrioți le adunaseră și le editaseră cu grijă.

Între 1909 și 1911, acest primitivism a cunoscut cei mai buni ani ai săi. Goncareova a pictat icoane simplificate, care alunecă de la Moscova spre Etiopia (*Fecioara cu Pruncul*, 1911, *Fuga în Egipt*, 1909), fiindcă pînă și icoana suferă influența primitivismului. Larionov a pictat istorii cu soldați și alte picturi în care nu a ezitat (în maniera acelor *lubki* de care aminteam) să încorporeze texte și inscripții. Frații Burliuk, pe care cuplul îi frecventează, contribuie la împingerea picturii înspre „sălbatic”, vitalism entuziast, sau înspre desenul infantil, mergînd pînă la a atinge în mod deliberat un *bad painting* (Larionov: *Primăvara*, 1912). Dar toate acestea se doreau naționale și se întîlneau cu intențiile patriotice ale co-loanei de la Abramțevo.

Tablourile franceze, altădată atât de numeroase, devin rare. La expozițiile „Valetului de caro” — un grup lateral, care urma cézannismul în evoluția sa spre cubism —, mai figurează încă *minorii* (Lhote, Gleizes, Le Fauconnier), dar Picasso și Matisse nu mai trimit nimic.

Asta pentru că arta franceză își jucase rolul: ea dăduse o formă aspirațiilor propriu-zis ruse. Desigur, o privire superficială i-ar apropia pe Larionov, Goncareova sau Mașkov de un fel de fovism sau paracubism internațional. Dar nu este vorba decît de o conjuncție precară de orizonturi estetice opuse. Conjuncția se rupe încă înainte de război. Să ne îndreptăm atenția spre Kandinsky și Malevici.

II. SPIRITUAL: KANDINSKY

Cariera lui Kandinsky

Încă nu l-am întîlnit pe Kandinsky, pentru că el a rămas în afara principalelor curente. Spre 1910, diferitele grupușcule ale picturii de la Moscova, Petersburg, Kiev, Odessa s-au coagulat în jurul „Valetului de caro” și al Uniunii tineretului. Această din urmă uniune, finanțată de un alt ne-

gustor bogat, e pătrunsă de spiritul futurist, care cultivă deghizarea bizară, declarațiile răsunătoare și ridiculizarea simbolistilor, ironizați pentru bunul lor gust distins și delicat. Totuși, sub auspiciile acestei uniuni s-a ținut la Odessa o expoziție care a introdus școala de la München, și mai ales nucleul viitoarei mișcări *Der Blaue Reiter*. Acolo, Kandinsky a expus în Rusia pentru prima dată, a făcut cunoștință cu frații Burliuk și cu cuplul Larionov-Goncearova. În ochii acestora din urmă, Kandinsky rămăsese în urmă. El mai aparținea încă momentului *Mir Iskustva*.

Îl vom urmări pe Kandinsky prin textele sale. Să-l prezentăm mai întâi foarte pe scurt ca om, ca pictor. Kandinsky este un artist destul de tîrziu. S-a născut în 1866, deci cu doisprezece ani înaintea lui Malevici, cu patru ani înaintea lui Alexandr Benois. Este mai bătrîn decît Matisse și Picasso. Născut într-o familie din lumea bună, el a cunoscut în copilărie epoca luminată a lui Alexandru al II-lea. Nu va fi niciodată cîștigat de radicalizarea politică ulterioară și nu-și va renega niciodată fidelitatea față de Biserica ortodoxă. A făcut la Moscova strălucite studii de drept și părea sortit unei frumoase cariere universitare. Era deja doctor și asistent la universitatea din Moscova, cînd a fost tulburat de două evenimente. Nu e vorba de căsătoria sa, ci de descoperirea impresioniștilor francezi (revelația a fost *Căpița de fin*, de Monet), apoi, la teatrul de la Curte, a lui *Lohengrin*. Această ultimă emoție a fost însoțită de o experiență sinestezică: sunetele au generat percepția unor culori. „Vedeam în spirit toate culorile mele, ele îmi stăteau în fața ochilor. Două linii sălbatice, aproape nebune, se desenau în fața mea.”¹⁵ Se născuse vocația artistică. În 1896, el a părăsit Moscova pentru München. A studiat pictura la academie, sub îndrumarea lui Stuck.

Kandinsky era un om rezervat, cultivat, de o mare distincție. Personalitatea sa impresiona. Prima sa soție i-a rămas prietenă, cea de a doua (mai exact partenera sa), Gabriele Münter, și-a revenit foarte greu de pe urma despărțirii, a treia i-a întreținut cultul.¹⁶ Prietenii i-au fost fideli și erau oameni remarcabili ca Franz Marc și Paul Klee. El n-a avut niciodată nimic din artistul blestemat. Este desigur exagerat să scriem, ca Michel Henry, că arta sa „nu a stîrmit la început decît glume proaste, cînd nu stîrnea furia sau scuipaturile”¹⁷. Întotdeauna, un mediu, poate restrîns, dar de o mare distincție intelectuală, l-a susținut și onorat. Cézanne nu putea spune același lucru.

Cariera sa de pictor, dacă acceptăm provizoriu o clasificare superficială, se lasă destul de ușor împărțită în perioade. Prima este aceea a înce-

¹⁵ Citat de Hajo Dűchting, *Wassily Kandinsky*, Benedikt Taschen, Köln, 1990, p. 10.

¹⁶ Vezi Nina Kandinsky, *Kandinsky et moi*, Flammarion, Paris, 1978.

¹⁷ Michel Henry, *Voir l'invisible, Sur Kandinsky*, François Bourin, Paris, 1988, p. 9.

puturilor, pînă cînd se fixează la Murnau în 1909. În primele opere (*Pe-reche de călăreți*, 1906, *Duminică*, 1904, *Viața în culori*, 1907), nu părăsim stilul general al picturii ruse contemporane. În comparație cu pictura germană, ale cărei culori sînt cu ușurință stridente, coloritul rus este prietenos și grațios. Ne amintim de expoziția „Paris-Moscova” (Centre Pompidou, 1979), și de cît de greu de suportat, de *hard core*, a fost, în anul următor, expoziția „Paris-Berlin”. Coloritul tînărului Kandinsky asociază delicat rozul și bleul, și le însușește, acolo unde este nevoie, cu un strop de roșu sau de portocaliu. Cît despre subiect, fiindcă există un subiect, el e adesea „național-popular”. În 1889, Kandinsky, în contul unei societăți de antropologie, plecase în misiune în nord, ca să repertorizeze obiceiurile referitoare la dreptul țărănesc și ce mai rămînea păgîn sub stratul riturilor creștine. El s-a pătruns de ceea ce se numea „cultura țărănească” și a păstrat un gust profund pentru costumele scilicitoare și cupolele ortodoxe. Moscova, mai ales, rămîne în inima sa leagănul sentimentului național-religios care îl lega de Rusia. „Toată viața n-am făcut altceva decît să pictez Moscova”, spunea el mai tîrziu. Picturile sale din această epocă întrețin multiple referințe la pictorii îndrăgostiți de aceeași „cultură țărănească” și de trecutul rus. Ca să nu cităm decît una singură, *Viața în culori*, care este o evocare a Rusiei legendare (preoți, femei în *kokoșnik*, călugări bărboși, bătrîni pelerini, bulbi și ziduri albe), se apropie foarte mult de ilustrațiile pe care Bilibin le compunea în aceeași perioadă pentru poveștile lui Pușkin.

Dar Kandinsky se află acum la München, orașul lui Lenbach, Stuck, Corinth, al mișcării „Sezession”. El își caută drumul. O gravură din 1903, *Cîntăreața*, ar putea fi atribuită lui Munch. O altă, din 1907 (*Două păsări*), lui Beardsley (mai puțin erotismul). *Fotolii-cabină pe plajă în Olanda* (1904), cu petele sale de culori groase între care apare pînza pregătită, ține cont de tehnica neoimpresioniștilor, dar efectul este simbolist sau expresionist, din nou în maniera lui Munch.

La München, Kandinsky regăsește niște compatrioți, Jawlensky, Marianne von Werefkin care au stat o vreme la Paris și cunosc mai bine decît el pictura franceză. Cu ei și cîțiva artiști germani, el fondează o asociație de avangardă: Phalanx. Primele expoziții ale grupului poartă amprenta *art nouveau*, și s-a dovedit că în acest stil Kandinsky vedea un potențial de forme abstracte susceptibile de o altă folosire decît aceea decorativă. Împreună cu partenera sa, pictorița Gabriele Mûnter, el a călătorit, a cunoscut Parisul, pe Matisse, foviștii, cubiștii. Apoi s-a fixat la Murnau în 1909. La această dată, el știe ce vrea, și stilul său a atins deplina autonomie.

Această a doua perioadă îl găsește pe Kandinsky instalat în locul său recunoscut în curentul expresionist. Nu este uitată nici Rusia, nu e neglijată nici Franța (*Les Nabis*, Matisse, foviștii), dar ne aflăm totuși în pic-

tura germană. Pînă și inspirația folclorică provine de acum înainte din picturile populare bavareze. Kandinsky face parte din grupurile germane, N.K.V. (*Neue Künstlervereinigung München*), și curînd din *Der Blaue Reiter*. Originalitatea personală nu împiedică un aer de familie cu Schmidt-Rottluff, Kirchner, Pechstein — familie înrudită cu *Die Brücke* — sau cu Marc, Macke, Jawlensky, familie apropiată de *Der Blaue Reiter*. Tablourile sale sînt construite în mari blocuri masive, cu culori pure, luminoase, contraste intense deschis-închis și cald-rece. Strălucirea culorilor nu e incompatibilă cu veselie și armonia — o trăsătură rusească (*Gründgasse la Murnau*, 1909, *Sufrageria mea*, 1909). Totuși, Kandinsky citește teozofia Helenei Blavatsky, îl studiază pe Steiner, corespundează cu Schöenberg.¹⁸

Atunci începe lentă și puternică înclinație spre abstracționism: faimoasele serii de *Impresii*, care mai trimit încă la reprezentarea obiectelor, de *Improvizații*, care traduc mișcările spontane ale sufletului, în fine, de *Compoziții*, care fac în mod conștient deplasarea spre abstract. Ele marchează nivelurile și etapele unei breșe eroice, care este prost înțeleasă de publicul german. Au existat proteste naționaliste împotriva acestei arte considerată „străină”, adică franceză și rusă. N.K.V. a refuzat în 1911 *Compoziție V*. Dintr-o dată, grupul s-a divizat și a încetat să mai existe. Kandinsky își găsește de acum sprijinul în *Der Blaue Reiter*. Legendara expoziție din decembrie 1911, alături de Marc, Macke, Münter, Douanier Rousseau, Delaunay, frații Burliuk, a prezentat *Compoziție V*. Titlul face aluzie la muzică. Formele luminoase înconjurate de o aură datorează ceva lucrării clasice de teozofie *Les formes de la pensée*, de Annie Besant. Pragul este de acum trecut. Pictura abstractă e acum concepută, gîndită pentru ea însăși, e fondată. Totuși, fie că s-a păstrat patosul ultimelor sale picturi figurative, fie că tovarășii au apucat-o o dată cu el în aceeași direcție, Kandinsky rămîne în interiorul expresionismului. Vom vedea în ce sens.

A treia perioadă a lui Kandinsky se deschide cu epoca în care predă la Bauhaus, începînd cu 1922. Între 1914 și această ultimă dată se plasează un interval mai puțin fericit, mai șovăitor și ezitant, întoarcerea în Rusia. Kandinsky nu rupsese niciodată legăturile cu țara sa natală. El continua să trimită recenzii la revistele simboliste *Mir Iskustva* și *Apollo*. Se interesase de „pianul-culorilor” al lui Skriabin și de pictorul lituanian Ciurlionis, care încerca să transpună muzica în tablouri abstracte. Participa la expozițiile „Trandafirului albastru”, foarte avansat în explorarea simbolismului a raportului dintre culoare și sunete. El a prezentat în 1914 versiunea

¹⁸ S-ar putea, deși Dora Vallier neagă aceasta, ca el să citească și *Abstraktion und Einfühlung*, teza lui Worringer.

rusă a lucrării *Spiritualul în artă*. A publicat niște poeme inspirate de Maeterlinck, pe care-l iubea mult. Dar acolo, el s-a lovit de tinerii furioși ai noii avangarde, Kliun, Lisițki, Rodșenko, Malevici. Criticul Punin exclamă: „Realizările artistice ale lui Kandinsky sînt neînsemnate. Atîta vreme cît opera sa se limitează la sferele spiritualismului pur, el ne face să împărtășim anumite senzații, dar de îndată ce începe să vorbească în limba lucrurilor, el devine nu numai un prost artizan (desenator, pictor), ci pur și simplu un artist vulgar și absolut mediocru.”¹⁹ În definitiv, lumea e obosită de simbolism, la Moscova, în ajunul revoluției.

Așadar, războiul îl face pe Kandinsky să se întoarcă în Rusia. Se recăsătorește. Pictează tablouri care revin oarecum la reprezentarea înduioșată a Rusiei (*Moscova I*), cu cupole, imobile moderne și culori „naive”. Sau care perseverează în abstracționism, încorporînd formele geometrice pe care le pretindea climatul „constructivist” și „suprematist” al avangardei moscovite. Aceste oscilații ne fac să regretăm spiritul hotărît al anilor münchenezi.

Deși sau poate tocmai pentru că era slab politizat, Kandinsky a acceptat diferite funcții în sinul *narkompros*-ului lui Lunacearski. El a predat în vagi instituții improvizate teoriile sale asupra culorii și formei deja consemnate în *Spiritualul în artă*. În aceleași institute, Rodșenko, Stepanova, Popova dezvoltau un program opus, exaltînd impersonalitatea inginerului și raționalismul bolșevizant. El a reușit să fugă în 1921.

Berlinul aparținea în acea vreme mișcării *neue Sachlichkeit*, expresionismului, dadaismului — oricui, în afara abstracționismului. Macke, Marc mai ales, prietenul său apropiat, au căzut pe front. Gropius îl ia la Bauhaus, cu Klee, Feininger, Itten și ceilalți. Își reia activitatea de predare de la Moscova, tot spiritualist, tot atașat de simbolismul culorilor, pe care îl împrumută de la Goethe și din tradiția ocultistă. Cu plecarea lui Itten, sosirea lui Moholy-Nagy, constructivismul bolșevizant și estetica industrială se impun la Bauhaus. Sub Hannes Mayer, școala de la Dessau devine deschis comunizantă. În plus, ea se orientează hotărît spre design și arhitectură. Kandinsky își păstrează ideile, dar se adaptează la noul mediu, așa cum o demonstrează evoluția sa spre geometrism, jocul formelor angulare și circulare, folosirea mai puțin instinctivă și mai „științifică” a culorii (*Compoziție VIII*, 1925, *Cîteva cercuri*, 1926). Marginalizat, dar susținut de prietenia lui Klee, Kandinsky traduce în termeni simbolico-mistici arta totală și colectivă pe care o exaltau colegii săi. În 1928, el mai ilustrează încă prin jocuri de lumină și de forme mobile suita *Tablouri dintr-o expoziție* de Musorgski. Este versiunea sa pentru „arta sintetică”. Kandinsky se retrage puțin cîte puțin și, cînd școala este atacată de naziști, el se refugiază la Paris.

¹⁹ Citat de H. Düchting, *Wassily Kandinsky, op. cit.*, p. 58.

În 1934, Kandinsky are şaizeci şi opt de ani. Or, înnoirea bătrînului artist este pe cît de profundă, pe atît de neaşteptată. Moscova revoluţionară nu schimbaseră nimic în pictura sa, decît pentru a o înăbuşi. Dar Parisul pare să îl elibereze de propriile sale formule. El este totuşi destul de izolat. Pictura franceză se înarmase, împotriva asaltului expresionismului şi abstracţionismului, în anii 1920 şi 1930, cu un zid inexpugnabil. Dintre vechii prieteni, nu-l mai are decît pe Delaunay, a cărui carieră este în egală măsură germană şi franceză şi a cărui soţie e rusoaică. Printre prietenii noi, el nu-i recunoaşte decît pe Miró, Arp şi Magnelli. Nu-l frecventează pe Mondrian. Atunci, în micul său atelier bine orînduit din Neuilly, el a creat nişte imagini absolut noi, preţioase, cu nişte culori delicate. Să luăm de pildă *Bleu ciel* (1940): nişte figurine detaşate plutesc pe un fond azuriu, pictat foarte fin. Am spus „figurine” mai curînd decît „forme”, fiindcă ele au aerul că se raportează la nişte fiinţe biologice (sînt compacte, cu contururi precise) aşa cum vedem în obiectivul microscopului: plancton, protozoare, vermiculi, meduze, acarieni, evocaţi prin aluzii, despuiaţi de tot aspectul monstruos pe care li-l dă microscopul şi coloraţi vesel ca nişte bomboane sau ca nişte imagini pentru copii.

Mai este această abstracţiune biomorfă o abstracţiune? Kandinsky se inspira deschis din manualele de biologie pentru animaliculii marini, din *Forme artistice ale naturii* de Ernst Haeckel, din colecţiile de fotografii ale lui Karl Blossfeldt, *Forme primitive ale naturii*.²⁰ El privea şi formele biomorfe ale lui Arp, precum şi semnele de exclamaţie, virgulele şi celelalte *semne* pe care le utilizau Miró şi mai ales Klee, prietenul din totdeauna. Breton, care face acum parte din cercul său, îl îndeamnă spre figuratie. Kandinsky, pentru a se distinge de abstracţionişti, suprarealişti sau geometrici, care nu-i plac, preferă acum termenul de „artă concretă”. El scrie: „Astfel, arta abstractă ridică alături de lumea «reală» o nouă lume care, din punct de vedere exterior, nu are nimic de a face cu «realitatea». Interior, ea este supusă legilor generale ale «lumii cosmice». Trebuie considerat atunci că o «lume naturală» este plasată alături de «lumea artificială», o lume tot atît de reală, o lume concretă. De aceea eu personal prefer să vorbesc de «artă concretă», şi nu de artă abstractă.”²¹ Moare la Neuilly-sur-Seine în 1944, la vîrsta de şaptezeci şi opt de ani.

„Priviri asupra trecutului” (1913)

Opoziţia interior-exterior este atît de importantă la Kandinsky încît, după această prezentare, pe care am dorit-o de suprafaţă şi „din afară”,

²⁰ Vezi *ibid.*, p. 80.

²¹ Citat *ibid.*, p. 86.

se cuvine să îi dăm cuvîntul pentru a asculta modul în care, după el, s-a format „din interior”. Să-i deschidem autobiografia: *Priviri asupra trecutului*²².

La început, din naștere sau aproape, fascinația culorilor, care-i vorbesc asemeni unor ființe vii: verdele-deschis, albul, carminul. Apoi „orchestra uriașă” a culorilor Moscovei. El simte în sine, precoce, dualitatea naturii și artei. Mai simte, într-o chinuitoare confuzie, acest „adevăr” la care ajunge mai târziu: „scopurile (deci și mijloacele) naturii și artei se diferențiază în mod esențial organic și prin înseși legile lumii — și sînt la fel de mari, deci la fel de puternice”²³. Aceasta înseamnă că aceeași forță cosmică ce animă natura animă și sufletul artistului, și deci că interiorul subiectiv este „la fel de puternic” ca exteriorul obiectiv. Astfel, „cele două elemente ale lumii”, subiectivul artistic și obiectivul natural, sînt separabile, în raport mistic, cînd acordate, cînd opuse și rivale.

Într-adevăr, el contemplă în jurul său lucrurile într-o stare de panteism mistic. Așa cum susțin doctrinele ocultiste, totul are un suflet, totul e viu: „Orice lucru «mort» freamătă.” Chiar și un nasture alb de pantaloni într-o baltă, o bucățică de scoarță trasă de o furnică, „totul îmi arăta chipul său, ființa sa interioară, sufletul secret care mai curînd tace decît vorbește”²⁴. Toate acestea îi mai dau sentimentul intim că arta „care este astăzi numită «abstractă» în opoziție cu «arta figurativă»” este posibilă. În legătură cu studiile sale juridice, Kandinsky remarcă faptul că dreptul țăranului rus își fondează verdictul „nu pe aspectul exterior al actului, ci pe calitatea sursei sale interioare, sufletul acuzatului”²⁵. „Cît de aproape e acest lucru de fundamentele artei!”, adaugă Kandinsky, ca și cum arta s-ar forma și s-ar judeca în sufletul artistului, ca și cum ea ar preceda opera și ar rămîne independentă sau separabilă de ea.

Dar iată cele două evenimente care „l-au tulburat pînă în străfundurile sale” și „și-au pus pecetea” asupra întregii sale vieți.²⁶ Mai întîi *Căpița de fin*, de Monet. Pînă atunci, îl cunoștea îndeosebi pe Repin, pe care îl studiasse îndelung. Punctul important este că el nu recunoaște o căpișă în *Căpița*. Află asta din catalog. Și tocmai pentru că „obiectul lipsea din tablou”, tabloul îl emoționează, „îi imprimă conștiinței o marcă indelebilă”²⁷. Ceea ce iese în relief este „forța nebănuită a paletelor”. „Pictura a primit o forță și o strălucire fabuloase. Dar inconștient, obiectul ca ele-

²² Vezi Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922*, ed. Jean-Paul Bouillon, Hermann, Paris, 1974.

²³ *Ibid.*, p. 92.

²⁴ *Ibid.*, p. 93.

²⁵ *Ibid.*, p. 95.

²⁶ Vezi *ibid.*, p. 96.

²⁷ *Ibid.*, p. 97.

ment indispensabil al tabloului a fost discreditat.“ Într-adevăr, „problema lumină și aer“ a impresionismului nu îl interesează: nu are legătură cu pictura. Mai demne de interes sînt speculațiile neoimpresioniste asupra acțiunii culorilor ca atare, și care „lasă aerul în pace“. A urmat *Lohengrin*, cu experiența sinestezică deja amintită. „(...) mi-a devenit foarte limpede că arta în general avea o mult mai mare putere decît mi se păruse la început, că pe de altă parte pictura putea desfășura aceleași forțe ca și muzica.“ Această profesiune de credință simbolistă face parte din crezul kandinskian.

Trebuie oare să adăugăm un al treilea eveniment: lecturile sale despre fizica modernă? A fost mai degrabă, declanșată poate de lectura lui Uspenski (care ar fi în acest caz o sursă împărțită cu Malevici), o experiență spirituală: sentimentul unei pierderi de consistență și de realitate a lumii exterioare. „Dezintegrarea atomului era același lucru, în sufletul meu, cu dezintegrarea întregii lumi. Zidurile cele mai groase se prăbușeau deodată. Totul devenea precar, instabil, moale. Nu m-aș fi mirat să văd o piatră topindu-se în aer sub ochii mei și devenind invizibilă.“²⁸ S-ar spune că între lumea exterioară și lumea interioară talgerul balanței înclină spre interior, ca și cum ar fi mai greu și mai consistent. Kandinsky, care fusese mult timp fascinat de spectacolul naturii și dotat cu o memorie vizuală excepțională, a simțit cum aceasta scade puțin cîte puțin și cum atenția sa față de lume slăbește. „(...) am înțeles mai tîrziu că forțele care îmi permitau să observ într-o manieră continuă fuseseră orientate într-o altă direcție (...). Această facultate de a mă absorbi în viața interioară a artei (și deci a sufletului meu) a crescut atît de mult, încît treceam adesea prin fața unor fenomene exterioare fără să le remarc (...).“²⁹

Acest acosmism progresiv, acest dezinteres față de obiecte își atinge apogeul, cum era de așteptat, în atitudinea sa față de mediatorul imemorial dintre artist și lume considerat în frumusețea sa: corpul feminin. La München, în atelierul în care învață pictura, nudul îl dezgustă. „În mai multe poziții anumite corpuri produceau asupra mea, prin liniile lor, un efect respingător“. Tot atunci, Paul Klee scria în *Jurnalul* său: „Femeia indecentă, cu cărnuri spongioase, cu sinii umflați ca niște burdufuri, cu peri dezgustători — iată ce trebuia să desenez acum cu vîrfurile creionului.“³⁰

Înțelegem că, în această stare de spirit de indiferență față de exterior, „aptitudinea de a nu ține cont de obiectul din tablou a continuat să se dezvolte“. Aceasta pornind de la efectul „inconștient intențional pe care-l produce pictura asupra obiectului pictat, care se poate topi în însuși actul

²⁸ *Ibid.*, p. 99.

²⁹ *Ibid.*, p. 113.

³⁰ P. Klee, *Journal*, op. cit., p. 24.

care îl pictează³¹. Această frază este importantă: produsul actului de a picta, tabloul, forma și culoarea din tablou dobîndesc o autonomie atît de completă în raport cu ceea ce a putut fi obiectul exterior inițiator al inspirației încît acesta devine inutil, și chiar dăunător, pentru că se interpune între sufletul artistului și actul său creator. Este lucrul pe care Kandinsky îl descoperă brusc cu prilejul celei de a patra experiențe decisive. Intrînd în atelierul său, în amurg, cufundat în gînduri, el zărește deodată un tablou de o frumusețe indescritibilă. „(...) era unul din tablourile mele, sprijinit de zid pe o parte.” „Acum eram convins, conchide pictorul, obiectul dăuna tablourilor mele.”³²

Totuși, această decizie fundamentală nu se explică numai prin dispozițiile idiosincratice ale pictorului. Ea se sprijină pe niște considerații religioase. Kandinsky are sentimentul că deschide o nouă eră în istoria artei. Dar nu o anulare a lucrurilor anterioare, ci, ca să reluăm propria sa comparație, o bifurcație, o nouă ramură care crește pe vechiul trunchi. El se exprimă într-un vocabular mistic. Artă, scrie el, este în multe privințe asemănătoare religiei. Evoluția sa nu e formată din noi descoperiri care anulează vechile adevăruri. Ea e făcută „din licăriri subtile, asemeni fulgerului din explozii”, care sînt în fond „dezvoltarea organică” a înțelepciunii anterioare. „Această nouă ramură nu face inutil trunchiul arborelui: trunchiul e cel care-i permite ramurii să existe.” El a inițiat „o ramificare a Arborelui originar”, o „împărțire primordială, de o importanță considerabilă, a vechiului trunchi unic în două ramuri de bază, ramificație indispensabilă formării Arborelui Verde”.³³

Or, Kandinsky e profet, fiindcă această „revoluție” se anunță în întreaga lume ca o nouă eră. Epoca noastră se află în pragul celei de „a treia Revelații”. Într-un limbaj împrumutat de la Gioacchino da Fiore, și vehiculat de lecturile sale teozofice, după epoca lui Cristos urmează epoca Spiritului. Pentru el, e o eliberare. Cîtă vreme depindea de obiecte, era ca „un scarabeu ținut de spate” și care dă disperat din piciorușe. „De cîte ori, totuși, n-am simțit această mîină pe spate și o altă care îmi acoperea ochii și mă cufunda în noaptea neagră, în timp ce soarele strălucea!”³⁴

„Suprimarea obiectului în pictură” este deci ca saltul credinței: o mîntuire a sufletului căruia i s-au deschis ochii, care înțelege în sfîrșit, după atîtea tribulații, sensul profund al artei; o intrare în libertatea spirituală și libertatea artistică (în chip inseparabil). Și toate astea pentru că exigența unei vieți *interioare* în operă a triumfat. Or, această concepție despre artă, fiind paralelă cu morala interiorizată pe care o pretinde Evanghelia, este

³¹ W. Kandinsky, *Regards sur le passé*, op. cit., p. 109.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 126.

³⁴ *Ibid.*, p. 124.

după el creștină. În același timp, ea poartă în sine „elementele indispensabile întâmpinării celei de a «treia» Revelații, Revelația Spiritului»³⁵.

Suprimarea obiectului în pictură îl supune pe pictor, ca și pe spectator, unor „exigențe foarte mari“. E nevoie să învățăm să iubim „orice formă născută în mod necesar din Spirit, creată de Spirit“ și să urim orice formă diferită.

Cred, conchide Kandinsky, că filozofia viitoare, pe lângă Esența lucrurilor, va studia și Spiritul lor, cu o deosebită atenție. Astfel va fi creată atmosfera care-i va face pe oameni în general capabili să simtă spiritul lucrurilor, să trăiască acest spirit, chiar absolut inconștient, după cum oamenii în general trăiesc încă și astăzi aparența lucrurilor într-un mod inconștient, ceea ce explică faptul că publicului îi place arta figurativă. Dar asta e condiția pentru ca oamenii în general să aibă experiența Spiritualului în lucrurile materiale, și mai târziu a Spiritualului în lucrurile abstracte. Grație acestei noi capacități, care se va afla sub semnul „Spiritului“, ajungem la plăcerea artei abstracte, adică absolute.³⁶

Pe ce fond se detașează asemenea declarații? Ne putem gândi la Hegel. În arta romantică, adică creștină, potrivit acestuia din urmă, „pictura înfățișează, fără îndoială, intuiției noastre interiorul în forma obiectivității exterioare; dar conținutul ei propriu pe care îl exprimă este subiectivitatea afectivă. (...) ceea ce formează miezul conținutului unor astfel de opere de artă nu sînt înseși aceste obiecte, ci viața și sufletul concepției subiective și ale executării, sentimentele artistului oglindite în opera sa, care nu este o simplă copie a unor obiecte exterioare, ci ni-l arată pe el însuși, interiorul lui“ (*Estetica*, „Pictura“, I, a). Nu știm dacă Kandinsky se gîdea la acest pasaj sau la altele asemănătoare, dar el se află în consonanță cu *koiné*-ul esteticii romantice, în care se instalează. Trecerea de la epoca lui Cristos la epoca Spiritului nu îi este străină nici lui Hegel. E mai plauzibil că aporturile romantice care au făcut de un secol educația estetică a Rusiei sînt reluate și filtrate de *revival*-ul romantic al simbolismului. Oroarea față de „materialism“ era în acești ani deosebit de vie în Rusia, care trebuise să-i suporte jugul într-o versiune extrem de brutală și de primitivă. Pisarev, Cernișevski, Plehanov, Lenin exercită asupra lui Kandinsky o repulsie care îl aruncă în cealaltă extremă, unde îl așteaptă nu numai romantismul, nu numai Maeterlinck și Peladan, ci și Annie Besant, Steiner și Mme Blavatsky.

La toate acestea se adaugă — cartea a fost scrisă în ajunul războiului — naționalismul de tip rusesc. Cartea se încheie cu un imn închinat Moscovei, plin de un accent nostalgic asemănător, așa cum remarcă însuși Kandinsky, celui din *Trei Surori*, de Cehov: „(...) consider această Mos-

³⁵ *Ibid.*, p. 127.

³⁶ *Ibid.*, p. 129.

covă, interioară și exterioară totodată, drept sursa aspirațiilor mele de artist. Este diapazonul meu de pictor.”³⁷ Acest naționalism puțin mesianic e contagios, și lui Kandinsky îi place să recunoască în Germania, în Suedia, în Elveția „credința în Rusia” și „credința fermă în mîntuirea venită din răsărit”. Noua epocă iminentă va avea drept inimă Moscova. Fiindcă acest mesianism are și o tentă milenaristă, și deci revoluționară. Kandinsky evocă, în termeni nietzscheeni, „viitoarea transmutare a valorilor” care se află la rădăcina interiorizării artei: „în vremea noastră, și sub o formă puternic revoluționară”. Acest lucru, combinat cu atașamentul său față de Rusia, explică de ce, într-o deplină confuzie, Kandinsky a putut să se afle o vreme alături de puterea bolșevică: există adesea un scurt moment de conexiune între gnoza mistică și ideologie, care se întîlnesc în ura comună față de această lume și în nerăbdătoarea așteptare a celei noi.

„Spiritualul în artă”

Dacă *Priviri asupra trecutului* este textul care ne permite să înțelegem geneza gândirii și personalității lui Kandinsky, *Spiritualul în artă* constituie cartea sa doctrinală. Ea a fost scrisă în 1910, la capătul unei cercetări intense care dă naștere primei acuarele „abstracte”. Rareori un artist își dublează opera pictată printr-o lucrare teoretică atît de densă și de ambițioasă. Kandinsky afirmă că preocuparea sa, meșteșugul și stilul său pictural depind de o concepție filozofico-religioasă și că ele reprezintă consecința și dovada sa. *Spiritualul în artă* este un manifest, și pînă la sfîrșitul vieții, Kandinsky, care va mai scrie mult, nu va renunța la el.

Pentru a prezenta acest text, e mai bine să nu îl urmărim pas cu pas: temele sînt atît de amestecate, țesătura atît de strînsă și de stufoasă, încît am fi siliți să îl recopiem sau să îl rezumăm — și rezultatul ar fi mai confuz decît textul însuși. E de ajuns să distingem două mari direcții în jurul cărora această cărțuie se organizează destul de ușor.

Prima este o judecată asupra lumii actuale și o profeție asupra celei noi. A doua dezvoltă necesitatea, în vederea noii ere, de a ne detașa de reprezentarea formelor naturale, și demonstrează posibilitatea unei arte „abstracte”.

A. ÎN ZORII „MARII SPIRITUALITĂȚI”

„Ieșim de sub zdrobitoarea dominație a doctrinelor materialiste.” Opinia corespunde adevărului istoric. Aceste doctrine au fost într-adevăr mai brutale și crezute mai fanatic în Rusia decît oriunde în altă parte. Asta

³⁷ *Ibid.*, p. 132.

explică și exuberanța dezlănțuită pe care a căpătat-o prin contrast, în aceeași țară, simbolismul.

Trebuie să ne reprezentăm viața spirituală a umanității ca pe un mare triumghi care înaintază și se înalță cu încetul, astfel încît „acolo unde astăzi identificăm vîrfurile cel mai înalt, se va afla mîine porțiunea următoare“. În vîrfurile vîrfurilor nu există decît un om „absolut singur“.³⁸ Viziunea acestui om egalează tristețea sa incomensurabilă. El e solitar, mult deasupra celorlalți. Așa e Moise. Și Beethoven. În toate porțiunile triumghiului se află artiști, dar numai cel care este în vîrf e „un profet al mediului său“ și e capabil să „privească dincolo de granițele propriului spațiu“. Jos, mulțimea e flămîndă de pîinea spirituală care e potrivită nevoilor sale. „Această pîine îi va fi oferită de artistul ei; mîine, o altă porțiune o va dori și ea.“³⁹ Ne găsim deci într-o viziune romantică a progresului, al cărui motor inspirat, expus batjocurii, este artistul salvator. Artistul ar dori mult să „se elibereze de acest dar elevat“, de această „cruce grea“. El nu poate s-o facă și în ciuda urii el se înhamă la „greul car al vieții umane“ și îl trage înainte.⁴⁰

Ce vedem în partea de jos a triumghiului? Crezul materialist. Creștinii și evreii sînt ateii. Dumnezeu a murit. În politică, oamenii sînt republicani și democrați. În economie — socialiști. În știință, nu recunosc decît ceea ce poate fi măsurat și cîntărit: sînt pozitivisti. Și în artă? Sînt naturaliști. Pretinsul artist ori caută „o pură imitare a naturii“, care slujește unor scopuri practice, ori o interpretare — impresionismul —, ori, în fine, *Stimmung*-ul, stări de spirit travestite în forme naturale.⁴¹ Mulțimea merge la muzeu cu o carte în mînă, pentru a încerca să înțeleagă, privește aceste femei goale, portretul mondenelor și nobililor, o răstignire a lui Cristos reprezentată de un pictor care nu crede în Cristos, și iese dezamăgită, la fel de săracă cum era atunci cînd a intrat. Mulțimea umblă agale dintr-o sală în alta și găsește că pinzele sînt „drăguțe“ sau „grozave“. E ceea ce se numește artă pentru artă, și sufletele înfometate rămîn cu foamea lor. Cît despre artist, în acest vid moral, el nu a făcut decît să-și satisfacă ambiția și cupiditatea.⁴²

Dar triumghiul spiritual se înalță totuși, și spre vîrfurile lui se petrec lucruri noi. O dată ce am depășit o fază de confuzie, o fază de angoasă, ajungem la etajul superior. Angoasa s-a risipit, și continuă aici lucrul început. Cine sînt locuitorii cetății noi, noii intermediari care anunță revoluția

³⁸ Wassily Kandinsky, *Spiritualul în artă*, trad. Amelia Pavel, Editura Meridiane, București, 1994, p. 22.

³⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁰ Vezi *ibid.*, p. 20.

⁴¹ Vezi *ibid.*, p. 17.

⁴² *Ibid.*, pp. 18-19.

spirituală? În religie, Mme Helena Blavatsky, care se află la originea „mării mișcării spirituale (...) ce a dat o formă materială acestei uniuni spirituale prin «Societatea teozofică»“. Ea crede că a stabilit un „adevăr veșnic“ și noi forme de limbaj pentru a le face înțelese de umanitate. Prezice că secolul al XXI-lea va fi pentru ea un paradis în comparație cu ceea ce cunoaște astăzi. Mai este și doctorul Steiner, în special articolul său „Căutarea cunoașterii“, în *Lucifer Gnosis*.⁴³ În literatură, Maeterlinck, care zugrăvește „suflete tatonând în ceață, amenințate să se înăbușe în ceață“. El este profetul și vestitorul „decăderii“ lumii noastre. El știe să confere cuvântului, sub sensul său exterior, „sensul interior“, „sunetul pur“ care face ca sufletul să trăiască o emoție „mai supranaturală“ decât sunetul unui clopot sau al unei coarde care vibrează. În muzică, Wagner, cu leitmotivul său care-l învăluie pe erou într-o „strălucire invizibilă“ — aici Kandinsky se gindește desigur la „corpul astral“; Debussy, care „vizează dincolo de notă utilizarea integrală a valorii interioare a impresiei sale“; Musorgski și Scriabin, maeștri ai frumosului interior, adică „ai celui spre care ne împinge o necesitate interioară atunci când am renunțat la formele convenționale ale Frumosului“. Această renunțare ne face „să admitem ca sacre toate procedeele care permit manifestarea personalității sale“. În sfârșit, Schönberg, prietenul, care ne face să pătrundem într-un domeniu nou „în care emoțiile muzicale nu mai sînt doar auditive ci, înainte de toate, interioare“.

În pictură, realismul a cedat deja locul impresionismului, care rămîne naturalist. Dar neoimpresionismul „atinge deja abstractul“. Kandinsky nu invocă, așa cum ne-am putea aștepta, scientismul lui Seurat, utopia efectului automat al formelor și culorilor pe care pictorul rus o va relua sistematic în cursurile sale de la Bauhaus.⁴⁴ Nu, dar referindu-se la Signac el definește foarte vag neoimpresionismul ca o tentativă pentru „a înfățișa natura întreagă în strălucirea și somptuozitatea ei“, și nu doar un fragment întimplător luat din natură.⁴⁵

Dar, și acest aspect este remarcabil, Kandinsky nu consideră deloc că școala franceză reprezintă, așa cum aceasta începe să creadă, „avangarda“ inevitabilă și indispensabilă, de vreme ce el citează, pe același plan, trei școli deplin simboliste: preraphaeliții, cu Rossetti și Burne-Jones; Böcklin și Stuck; în fine, Segantini. În opinia sa, Rossetti „a încercat să reînvie formele abstracte“ ale quattrocentiștilor. Böcklin „și-a îmbrăcat alcătuirile abstracte în forme corporale materiale.“ Segantini, în reproducerea minuțioasă a lanțurilor de munți, a știut să creeze, în ciuda aparențelor realiste, niște imagini abstracte. Sînt picturi despre lumea nevăzută, pe care

⁴³ *Ibid.*, pp. 33 și urm.

⁴⁴ Vezi Françoise Cachin, *Seurat, le rêve de l'art-science*, Gallimard, Paris, 1991.

⁴⁵ Vezi W. Kandinsky, *Spiritualul în artă*, ed. cit., p. 39.

Kandinsky le laudă pentru că, deși aparent „realiste“, ceea ce contează este conținutul lor interior, patosul profund pe care îl acoperă formele realiste, dar pe care el le consideră ca fiind abstracte, fiindcă emoția atinge ceva care se află în adîncul sufletului și care nu are chip. Invers, naturalismul impresioniștilor este acuzat, pentru că el prilejuiește niște forme noi imitative. Astfel, falsul naturalism al impresioniștilor este echivalat cu falsul realism al simboliştilor, unul dînd o formă exterioară abstractă și celălalt o formă interioară.

În acest mod se produce scurtcircuitul, comentat deja, al formei franceze și al patosului central și est-european sau, în termenii lui Kandinsky, al formei exterioare și al conținutului interior. Astfel, Cézanne: „Dintr-o ceașcă de ceai el știa să zămislească o ființă însuflețită (...). El înalță «natura moartă» la un nivel la care obiectele, exterior vorbind «moarte», pe plan interior învie (...). Nu este vorba de reprezentarea (...) unui măr sau a unui copac, ci toate acestea sînt folosite de Cézanne în scopul alcătuirii aceluia obiect purtător al unui sunet pictural interior, numit tablou.“⁴⁶

Astfel, Henri Matisse: „El pictează «tablouri» și în aceste «tablouri» încearcă să redea «divinul».“ Uimitoare afirmație! În 1910, Matisse se interesa de icoane, și mai tîrziu a afirmat că în timp ce lucra la ele credea în Dumnezeu. Dar pe atunci el nu spunea asta, și era foarte greu de bănuît așa ceva. Este adevărat că „divinul“ lui Kandinsky nu e neapărat divinul lui Matisse. Cît despre Picasso, Kandinsky discerne în el (la acea dată e cubist) un fel de pitagorism al numerelor.

Dar înainte de a intra în estetica propriu-zis picturală a lui Kandinsky, trebuie să cităm concluzia cărții, în care el îmbină două teme: caracterul conștient, deliberat, chiar științific, al artei de mîine și al viitoarei ere noi.

(...) aș dori să observ că, după părerea mea, noi ne apropiem tot mai mult de vremurile compoziției conștiente, raționale, că în curînd pictorul va fi mîndru să-și declare operele ca fiind *constructive* (în contrast cu impresioniștii puri, mîndri de faptul că nu știau să explice nimic), că ne aflăm de pe acum în epoca unei creații cu finalitate și că, în sfîrșit, acest concept al picturii este legat de noua înfăptuire deja începută a unui nou imperiu spiritual, întrucît acest concept este sufletul unei *epoci a înaltei spiritualități*.⁴⁷

O asemenea declarație este contemporană cu leninismul, care avea să substituie forțelor oarbe ale economiei și istoriei pilotarea rațională luminaată de știința freudismului: „Acolo unde se află sinele, trebuie să apară eul.“ Este vorba, în ajunul războiului, și în toate domeniile, de o asumare

⁴⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 118.

asigurată de o doctrină, încă secretă, combătută încă, dar sigură de sine, garantată de o cunoaștere superioară pe care doar câțiva o posedă.

B. NECESITATE INTERIOARĂ ȘI ARTĂ ABSTRACTĂ

Se înțelege că „arta este superioară naturii“, pentru că ea reprezintă fructul spiritului artistului, „fecundat de o inspirație divină“: Goethe a spus acest lucru, și Oscar Wilde l-a confirmat. Scopul artei este „să dezvolte și să rafineze sufletul uman“ și să miște astfel în sus triumghiul spiritual. Sufletul găsește în artă, în singura formă care este pentru ea asimilabilă, „pîinea zilnică“ de care are nevoie.⁴⁸ Misiunea artistului este deci supremă. El trebuie să-și fructifice talentul. Actele și gândurile sale formează atmosfera spirituală pe care ele o transfigurează sau o corup. „Artistul nu este numai un «rege», cum îl numește Sâr Peladan, în sensul că ar deține o mare putere, ci și în sensul că obligațiile lui sînt mari.“ El e de asemenea *preot* — și, dacă adăugăm clarviziunea și vocația sa, *profet*. Astfel el poartă, deși Kandinsky nu subliniază aceasta, cele trei titluri ale lui Cristos. Ca și el, e purtător al mîntuirii.⁴⁹

În inima artistului se produce de fapt alchimia miraculoasă pe care mai apoi el trebuie s-o transcrie și s-o poarte în afară. El trebuie să se supună — e prima sa datorie — acestei vocații. Kandinsky numește aceasta „necesitate interioară“. Noțiunea revine în carte cu frecvența unui leitmotiv, acest leitmotiv care la Wagner „îl învăluie pe erou într-o strălucire invizibilă“: „Artistul este mîna care, pe o clapă sau alta (clapă-formă), face să vibreze corespunzător sufletul omenesc. Este astfel limpede că armonia formelor nu se poate sprijini decît pe principiul sensibilizării adecvate a sufletului omenesc. Acest principiu a fost denumit aici principiul necesității interioare.“⁵⁰

„Necesitatea interioară este formată din trei nevoi mistice: 1) fiecare artist este dator, ca spirit creator, să-și exprime propria personalitate; 2) fiecare artist, ca fiu al epocii sale, este dator să dea expresia specificului acestei epoci; 3) fiecare artist, ca slujitor al artei, este dator să exprime prin artă specificul artei în general“: element de artă pur, etern, pe care îl regăsim întotdeauna și pretutindeni, la toate popoarele, și care nu cunoaște „restricții de timp și spațiu“.⁵¹ „Pe scurt, acțiunea necesității interioare, și deci evoluția artei este expresia progresivă a eternului obiectiv prin temporalul subiectiv.“⁵² Ne gîndim aici la Platon (Formele) și la He-

⁴⁸ Vezi *ibid.*, p. 111.

⁴⁹ Vezi *ibid.*, pp. 112-113.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 58.

⁵¹ *Ibid.*, p. 66.

⁵² *Ibid.*, p. 68.

gel (obiectivarea absolutului). În fine, și ca să încheiem, celebrele cuvinte, atît de des citate: „Este frumos ceea ce provine dintr-o necesitate sufletească interioară. Este frumos ceea ce este interior frumos.”⁵³

În sine, și luate *ad litteram*, aceste declarații nu au nimic răsunător. Ele pot însemna, și înseamnă într-adevăr, că artistul trebuie să rămînă fidel inspirației sale, geniului său propriu, că el trebuie să păstreze o deplină sinceritate față de impulsul său interior și să nu prea ia în seamă comanda socială, módele sau prejudecățile timpului său. Tolstoi le predica tinerilor scriitori aceeași morală. Este aceea a romantismului. Kandinsky face încă un pas cînd deduce din aceasta că artistul trebuie să se elibereze de reguli: „Artistul poate utiliza orice formă pentru a se exprima.” Și în acest caz, afirmația poate suna ca una din declarațiile antiacademice de care secolul al XIX-lea fusese plin. Dar punctul crucial este raportul cu natura. Aici se radicalizează subiectivismul. Totul se joacă la nivelul raportului cu natura.

Kandinsky consideră că lucrurile naturale acționează prin forme și culori. Că formele și culorile — și aceasta e decizia fundamentală — acționează independent de lucrurile naturale, care sînt accidentele lor și semnele lor fenomenale. Această descoperire marchează ceea ce el numește „cotitura spirituală” care se desfășoară, după el, în vremea sa. „În toate cele arătate se află germenii aspirației spre ceea ce este dincolo de natural, spre abstracție și spre *natura interioară*.”⁵⁴ În acest sens, pictura converge cu muzica într-o vreme în care toate artele converg. Formele și culorile, ca forme substanțiale (în maniera îngerilor, sau a sufletelor despărțite de corp), acționează, asemeni notelor și melodiilor, direct asupra sufletului. Muzica, avînd avantajul duratei, este atunci egalată de pictură, care are avantajul că oferă „privitorului într-o singură clipă întreg conținutul operei”.

Ochiul simte culoarea. Dar „cu cît spiritul asupra căruia ea se exercită este mai cultivat, cu atît e mai profundă emoția pe care această acțiune elementară o provoacă în suflet”. Culoarea provoacă în suflet o „vibrație sufletească” — roșul, de exemplu, o vibrație asemănătoare celei pricinuite de o flacăra. Culoarea are un „gust”, un „parfum”, o „sonoritate”. Ea acționează totodată asupra corpului și a bolilor. Există o cromoterapie. La fel se întîmplă cu formele, triunghiul, cercul, linia frîntă sau dreaptă. „Forma este, prin urmare, expresia conținutului interior.”⁵⁵

Învățămintul de la Bauhaus, consemnat în culegerea *Punct, linie, plan*, constă într-o analiză minuțioasă a acțiunii autonome a formelor asupra sufletului, a valorii intrinseci a unghiurilor, punctelor, suprafețelor, a ca-

⁵³ *Ibid.*, p. 113.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 51, 57 și 58.

pacității lor de a se compune între ele, a modificării pe care culoarea le-o imprimă și pe care ele o imprimă culorii.

Munca de compoziție constă în a combina forme și culori pînă cînd ele se subordonează unei „singure forme mari”. Sarcina artistului este de a ajunge la „tabloul întreg”, compoziție formală „în relație cu exigențele imperative ale propriei sale tonalități interne”. Or, această muncă este o muncă de abstractizare: „În acest fel, elementul abstract intră treptat pe primul plan, deși pînă mai ieri se ascundea timid și de-abia perceptibil în spatele căutărilor pur materialiste.”⁵⁶ Este „înflorirea finală a abstractului”. Potrivit principiului necesității interioare, și pentru a acorda mai bine compoziția cu coerența sa formală, pe de o parte, și pe de altă parte cu „sunetul interior de bază”, artistul poate schimba obiectul, substituindu-i un obiect care se acordă mai bine. Artistul constată că natura se schimbă neîncetat, atinge într-un mod confuz și adesea incoerent corzile sufletului. Atunci el intervine și, liber în mod suveran, el respinge influența sa. În locul naturii, el este cel care ordonează și folosește culoarea, forma și obiectul însuși — cu alte cuvinte însăși compoziția tabloului. El renunță complet la reprezentarea, și chiar la utilizarea formelor și culorilor pe care i le prezintă natura, optînd pentru „forme corporale total abstractizate”.⁵⁷ A ne lipsi de posibilitatea, oricare ar fi ea, de a provoca „vibrația” înseamnă să ne diminuăm arsenalul mijloacelor de expresie. Este o chestiune de curaj: arta se eliberează și, o dată decizia luată, se deschide „o serie înfinită de creații artistice”.⁵⁸

„Artistul poate folosi orice formă pentru a se exprima.” „Drumul pe care ne și aflăm astăzi — marele noroc al timpului nostru — este drumul pe care ne vom elibera de exterioritate, pentru ca în locul acestui principiu fundamental să așezăm un altul: fundamentul esențial al necesității interioare.”⁵⁹ Într-un fel de efort fichteian, eul artistului încearcă să resoarbă elementul eterogen pe care îl prezintă formele naturale construind un univers adaptat la structura sa proprie. Pentru Kandinsky nu există (dar oare l-a citit pe Fichte?) o altă realitate decît aceea a Spiritului sau a unei voințe capabile să se afirme, să se autoproducă, și prin urmare să creeze. Prin progresul indefinit al eului, și al triumghiului spiritual pe care îl trage după sine, ajungem astfel la domnia Spiritului.

Kandinsky încearcă un sentiment de eliberare în a nu se mai supune jugului naturii, în a stăpîni formele extrase din propriul său fond. Dar aceste forme, aceste culori au totuși legile lor constrîngătoare. Fiind mai ușor reperabile decît obiectele naturale, ele pot intra în dispozitive calcu-

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 60-61.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 71.

late și eficace. Culorile oferă două mari opoziții, cald-rece și deschis-închis, care se pot combina în mod diferit.

Galbenul, albastrul, verdele etc. au proprietățile lor. Aceasta ar putea reprezenta pentru Kandinsky o reluare a „artei-știință“, avînd în vedere că tradiția ei subzista din quattrocento și că ea fusese relansată în secolul al XIX-lea. Seurat, sprijinindu-se pe lucrările optice ale lui Rood, Helmholtz, Chevreul, Charles Henry, considera că se poate deduce din științele exacte o știință sigură a picturii.⁶⁰ Dar în loc să-și fondeze știința pe fiziologie, sau pe evantaiul pasiunilor umane, Kandinsky își fondează tratatul despre culori pe o cosmozofie cu puternic parfum ezoterist. Galbenul e lumesc. Albastrul e ceresc. Albul e absență, tăcere absolută. Negrul e „neant“. Cercul cromatic de care se serveau nonimpresioniștii devine, sub pana lui Kandinsky, o figură încărcată de magie. „Ca într-un cerc de mari dimensiuni, ca un șarpe încolăcit mușcînd în propria-i coadă (simbolul infinitului și al veșniciei) stau în fața noastră cele șase culori, alcătuiind, două cîte două, trei mari contraste.“⁶¹ Schema care ilustrează această idee are alura arborelui sefirotic. Asta pentru că forțele sufletului sînt acordate cu forțele cosmice invizibile — traductibile doar în termeni abstracți —, pe care le ecranează formele naturale.

Este prematur, în opinia lui Kandinsky, să se treacă imediat și definitiv la arta abstractă. Nu i-a venit vremea. Teoria, care va fi „făurirea unui element pictural fundamental“⁶², nu e terminată. Emanciparea de abia începe. Dacă tăiem toate legăturile cu natura, am putea cădea în ornamentica geometrică, deloc superioară, la prima vedere, unei cravate sau unui covor. Mai trebuie pentru o vreme să ne luăm — dar în deplină libertate — formele din natură. Puțin timp ne mai desparte, cu siguranță, de compoziția pură.⁶³

O reflecție asupra limbajului ne poate ajuta să ne familiarizăm cu trecerea la abstract: distincția între sunetul produs de corp și sensul produs de spirit. Artă abstractă este comunicare de sens și consideră mijloacele fizice ca secundare, accesorii și întâmplătoare.⁶⁴

Înainte de a fi direct sensibili la „acțiunea pură a culorilor“, trebuie să trecem printr-o ucenicie și să împrumutăm cutare sau cutare element natural, cu condiția totuși că în nici un caz „nu trebuie să provoace efecte narative exterioare“. Aici Kandinsky regăsește, într-o cu totul altă filozofie, ceea ce afirma în același timp întreaga pictură contemporană, și în

⁶⁰ Vezi Fr. Cachin, *Seurat, op. cit.*, pp. 58 și urm.

⁶¹ W. Kandinsky, *Spiritualul în artă, ed. cit.*, p. 86.

⁶² *Ibid.*, p. 94.

⁶³ Vezi *ibid.*, p. 95.

⁶⁴ Vezi *ibid.*, p. 100.

primul rînd franceză: că fondul tabloului nu se află în subiect. Dar Maurice Denis, a cărui celebră frază viza o „calitate” de pictură care într-adevăr nu era reductibilă la subiect, nu ar fi spus niciodată că fondul tabloului este „construcția ascunsă, ivindu-se pe neobservate din imagine și deci destinată mai puțin ochiului și mai mult sufletului”⁶⁵. Și mai puțin ar fi subscris la această afirmație pitagoreică: „Ca ultimă expresie abstractă rămîne, în orice gen de artă, numărul.” Fiindcă, urmînd această linie, iconoclastia lui Kandinsky, care tolerează arta cu condiția ca ea să nu fie o imagine, ar ajunge la ultimul grad în care tabloul, fie el și abstract, și-ar pierde rațiunea de a fi.

C. INTERPRETAREA LUI MICHEL HENRY

Asupra lui Kandinsky, ca de altminteri în toată această carte, am evitat pe cît posibil judecata de gust. Scopul meu nu este să-i apreciez pe pictori, ci să examinez raportul lor cu imaginea divină. Totuși, exaltarea lui Kandinsky, convins că a deschis o cale regală picturii și artei în general (fiindcă el are idei și asupra baletului, muzicii, arhitecturii și visează la o artă totală — sau, cum spune el, „monumentală”), mă obligă să așez teoria în fața rezultatelor sale, lucru pe care nu-l pot face decît prin intermediul unei judecăți de gust.

În magnifica expoziție avînd ca temă expresionismul german între 1905 și 1914 (anii glorioși) deschisă la Paris în toamna anului 1992, Kandinsky, reprezentat din plin, se afla în mijlocul tovarășilor săi. Pentru pînzele care nu au trecut deja la abstracționism, criteriile de judecată nu au nici un motiv să fie diferite de cele care se aplică lui Macke, Marc, Heckel, Kirchner. Kandinsky nu era deasupra lor. Oare odată trecut la abstracționism, recunoaștem cumva eliberarea triumfătoare, ajungerea pe Pămîntul Făgăduinței pe care o resimțea Kandinsky? Nu. Sau în acest caz trebuie să ne folosim de niște chei noi. Opera face atunci parte din acelea pe care nu le putem înțelege înainte de a le fi acceptat deja, cum se întîmplă cu marxism-leninismul sau cu freudismul. Nu putem, decît dacă aderăm, să acceptăm pertinența unor comentarii ca acesta, care se aplică la tabloul *Pată roșie II* (1921). Nu citez decît fragmente din el:

Un colțisor compus din mai multe secțiuni cu culori contrastante delimitează pata și se unește cu ea în partea de sus. Din partea opusă înaintează două coarne ascuțite care vin din jos. Ele sînt intersectate de diferite forme curbe și în formă de lance. Un cerc forțat pare placat pe cornul mai mare de culoare portocalie. Noul element formal pe care-l reprezintă cercul e prezent pentru prima dată în acest tablou sub

⁶⁵ *Ibid.*, p. 106.

diverse variante (...). În opinia lui Kandinsky, cercul reprezintă un nou semn important în vocabularul său analitic de bază. Pe de altă parte, mărimea și poziționarea diferită a cercurilor fac să se nască o structură spațială indefinibilă, poate un simbol al „celeia de a patra dimensiuni” atât de enigmatice, al penetrării spațiului și timpului pe care numeroși artiști moderni, cubiști și futuriști, căutau să o exprime în operele lor (...).⁶⁶

Acest comentariu, care este precis și pertinent în cadrul „kandinskismului” ca doctrină, nu ține de critica de artă, ci mai curînd de inițierea într-un sistem. Sau de descrierea exactă a intențiilor pictorului. Este vorba deci de un fel de „iconologie” care scoate la iveală semnificațiile ascunse, cum făcea Panofsky pentru Dürer.

Interpretarea lui Michel Henry e diferită. Acest filozof i-a consacrat lui Kandinsky o carte de mare ținută în care conferă pictorului un loc remarcabil în istoria artei, ca și a spiritualității secolului XX. Dar să cităm începutul: „Kandinsky este inventatorul picturii abstracte care trebuia să răstoarne concepțiile tradiționale ale reprezentării estetice și să definească în acest domeniu o eră nouă: aceea a modernității. În această privință, el apare, după cum spune Tinguely, ca «Deschizătorul», «Super-pionierul».”⁶⁷

Toate numele mari care par să definească arta modernă, toate mișcările — impresionismul, cubismul, Cézanne, Picasso, și chiar nonfigurativii, Mondrian, Malevici, Klee însuși, cu semnele sale magice — „își urmează de fapt opera în interiorul tradiției picturale a Occidentului, în afara cîmpului deschis de presuposițiile radical novatoare ale lui Kandinsky”. Acesta e tonul, entuziast, care străbate întreaga carte.

Henry îl radicalizează pe Kandinsky. El consideră drept un fapt incontestabil că revoluția picturală pe care o proiecta Kandinsky a reușit; că ea a deklasat definitiv tot ceea ce, în mod abuziv, era considerat drept artă — și această îndepărtare a obstacolelor merge foarte departe; că a impus o nouă privire asupra artei trecutului pornind de la principiile artei abstracte; că această revoluție era necesară, pentru că era chemată de criza secolului nostru și a secolului precedent, și că era suficientă, fiindcă arta poate de acum înainte să se dezvolte în deplină libertate și fecunditate pe terenul pe care l-a eliberat, și numai pe acest teren. „(...) în ciuda caracterului său revoluționar, pictura abstractă ne conduce la sursa oricărei picturi — mai mult, ea e singura care ne permite să înțelegem posibilitatea acesteia, pentru că ea reprezintă dezvăluirea acestei posibilități.”⁶⁸

⁶⁶ H. Düchting, *Wassily Kandinsky, op. cit.*, p. 92.

⁶⁷ Michel Henry, *Voir l'invisible*, François Bourin, Paris, 1988, p. 9.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 12.

Artei i se cere „o cunoaștere veritabilă, «metafizică», susceptibilă să meargă dincolo de aparența exterioară a fenomenelor, pentru a ne oferi esența lor intimă”. Într-adevăr, aceasta e o exigență, ca să spun așa, clasic romantică. Dar teza lui Michel Henry este că această cunoaștere metafizică trece prin „interior”, în sens kandinskian. Că ea rupe cu reprezentarea lucrurilor exterioare, cu reprezentarea vizibilului — în favoarea unei picturi a invizibilului. Și mai radical: mijloacele picturale utilizate în această reprezentare a invizibilului interior — culori, forme, traiectorii etc. — trebuie să fie înțelese, printr-o sporire a abstracțiunii, „ca «interioare» în semnificația lor și în cele din urmă în realitatea lor veritabilă — ca «invizibile»”.⁶⁹

Într-adevăr, Kandinsky, în opinia lui Henry, nu se mulțumește să extragă din realitatea sensibilă naturală scheme „abstracte” de construcție sau de reconstrucție geometrică a lumii, așa cum fac cei mai „abstracți” dintre cubiști. Aceștia mai sînt încă închiși în proiectul figurativ. Ei se referă la exterior. Îi continuă pe Galilei și Descartes, care au redus lucrurile la întindere și la expresia sa matematică. Atunci ce reprezintă Kandinsky? El reprezintă viața: „(...) acest «conținut abstract» este viața invizibilă în neobosita sa venire în sine”. Sau: „Așa cum tocmai ne-a demonstrat Kandinsky, punctul de plecare al picturii constă într-o emoție, un mod mai intens al vieții. Conținutul artei este tocmai această emoție. (...) Cunoașterea artei se desfășoară în întregime în viață, e însăși mișcarea acesteia, mișcarea sa de a crește, de a se percepe pe sine mai puternic.”⁷⁰

Michel Henry regăsește în Kandinsky propria sa filozofie, oglinda ei în pictură, dovada plastică a concepțiilor sale cele mai profund personale. Iată de ce el îl ia *at face value* și îi cîntărește cît se poate de serios cele mai neînsemnate cuvinte, fiindcă ele sînt prefigurarea propriilor sale spuse. El comentează — ceea ce eu nu am să fac — cursurile de la Bauhaus și lungile considerații ale lui Kandinsky despre valoarea punctului, forța unghiurilor, a liniilor frînte și curbe, a cercului, despre proprietățile psihedelice ale culorilor. Într-adevăr, întreg sistemul lui Kandinsky, dezvoltat și mai mult de Michel Henry, e fondat pe capacitatea intrinsecă a acestor „pictureme” și a combinației lor de a acționa asupra „interiorului” și emoțiilor sale. Această profundă comuniune cu Kandinsky l-a împins pe Michel Henry să îl izoleze ca pe un unicat în istoria artei, și îndeosebi a artei moderne. Mi se pare totuși că, dacă Kandinsky pierde ca legendă, el cîștigă în adevăr atunci cînd este repus în anturajul său: impulsul spiritualist și antinaturalist pe care îl inaugurează simbolismul. Patosul lui Aurier (ca-

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 13-14 și 23.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 33 și 37.

re nu e citat de Henry) este, cu un avans de douăzeci de ani, cel din *Spiritualul în artă*.

Henry acordă puțin spațiu enormei nebuloase teozofice în care se scaldă Kandinsky, ca și majoritatea artiștilor contemporani pe care acesta îi admiră și îi citează drept exemplu. Nu comentez sursele sale estetice moderne. Worringer, de pildă, la care întâlnim declarații paralele: „A savura estetic înseamnă a mă savura pe mine într-un obiect senzorial diferit de mine, a mă transpune în el”; „Hotărîtoare este așadar nu nuanța sentimentului ci sentimentul însuși, adică mișcarea interioară, viața interioară, activitatea interioară proprie”; „Plăcerea estetică este autodesfătare obiectivă.”⁷¹ Este adevărat că Worringer nu deduce din această interioritate subiectivă necesitatea abstracțiunii, și nimic nu dovedește că Vassili Kandinsky l-ar fi studiat. Potrivit Dorei Vallier, Kandinsky s-ar referi mai mult la una din sursele lui Worringer, esteticianul Lipp. Acesta dezvoltă un sistem al atotputerniciei interiorității psihologice, disprețuiește naturalismul, distinge reprezentarea lumii exterioare și reprezentarea lumii interioare, teme care sînt tot atîtea laitmotive kandinskiene.⁷²

Căutările propriu-zis plastice ale lui Kandinsky au paralela lor. Prietenul său Franz Marc are și el o teorie mistică a culorilor — care nu coincide cu a sa, dar care e de aceeași factură: „Albastrul este principiul masculin, brutal și spiritual. Galbenul este principiul feminin, blînd, vesel, senzual...”⁷³

În schimb, Michel Henry analizează perfect influența lui Schopenhauer. El arată că teoria sa despre muzică joacă un rol decisiv în geneza conceptului de abstracție. Muzica este imaterială. Este o cunoaștere metafizică imediată a Voinței nocturne, fără să aibă nevoie de obiectivizare, de medierea aparenței vizibile. Ea ne pune deci în contact cu adîncul noumenal al lumii, cu viața — asta într-o lumină foarte neagră, dar care poate fi dirijată altfel, fiindcă Nietzsche (și pe urmele sale Michel Henry) încurajează optimismul și se întoarce cu încredere spre dorința de a trăi. În orice caz, remarcă Michel Henry, „oare nu e de ajuns să extindem la pictură această indiferență perfectă a muzicii «față de întreaga latură materială a evenimentelor», față de toate faptele naturale și sociale, pentru a ne afla în prezența definiției picturii abstracte?” Desigur, există și alte aspecte schopenhaueriene la Kandinsky. Și în primul rînd privilegiul ar-

⁷¹ Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, Klincksieck, Paris, 1978, p. 41 (*Abstracție și intropatie și alte studii de teorie a artei*, trad. de Bucur Stănescu, Univers, București, 1970, pp. 23-24).

⁷² Vezi Dora Vallier, prefață la W. Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, op. cit., p. 24.

⁷³ Franz Marc, scrisoare către Macke, din 12 decembrie 1910. Vezi catalogul *L'Expressionnisme en Allemagne, 1903-1914*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, p. 358.

tistului care știe și care cunoaște, reconfortat deopotrivă de tradiția romantică și de literatura ezoterică.

Cu toate acestea, Michel Henry accentuează și mai mult caracterul revoluționar al trecerii la abstract, de care Kandinsky era conștient. Într-adevăr, el conferă acestei treceri o valoare de urgență și de necesitate pentru că — în opinia lui Henry mai mult decât a lui Kandinsky —, în momentul în care se produce această revoluție, arta a murit. Kandinsky, scrie el, respinge „materialismul” secolului al XIX-lea, care trebuie înțeles ca tentativa de a întemeia arta pe un fundament „exterior”, pe lumea materială: „Eșecul masiv al acestei tentative — vizibil în realism, naturalism, academism, pompierism, dar și în impresionism, cubism etc. — implică (...) înlocuirea, ca principiu al creației estetice, a universului material cu viața invizibilă.” Arta, mai scrie el, „nu mai propune începînd cu secolul al XVIII-lea, după dispariția sentimentului religios, decît opere slabe”⁷⁴. Într-adevăr, în arta creștină, „ceea ce e reprezentat nu mai e lumea, ci, în mod explicit, deliberat, neobosit, viața — viața invizibilă”⁷⁵. Trebuie notat: judecata lui Hegel privitoare la moartea artei este adoptată de Michel Henry ca fiind de la sine înțeleasă. Dar el condamnă mai ferm decât Kandinsky arta secolului al XIX-lea, căreia acesta îi datora totul, și știa asta. El astupă și breșa strîmtă prin care, indica Hegel, se putea strecura arta modernă, contemplația fericită, și oarecum religioasă, a lucrurilor reale în sinul unei societăți libere. Iată de ce, potrivit interpretării lui Michel Henry, în cîmpul artei, sau Kandinsky sau nimic.

Dar acest cîmp se întinde mult dincolo de artă, fiindcă aici se joacă mîntuirea umanității. „Pentru că arta înfăptuiește revelația în noi a realității invizibile, și aceasta cu o certitudine absolută, ea constituie mîntuirea, și într-o societate ca a noastră, care îndepărtează viața (...), e singura mîntuire posibilă.”⁷⁶

În acest punct, Henry ridică abstracțiunea lui Kandinsky la pătrat. Acesta „ar exprima” deci Viața. După ce a înlăturat lumea lucrurilor, pictura abstractă ar simula, asemeni muzicii, „singura lume care contează cu adevărat, lumea invizibilă a Dorinței”⁷⁷. Dar atunci s-a schimbat pur și simplu referentul: interiorul în locul exteriorului. Această artă, ca și cealaltă, ar fi expresia unei realități străine artei înseși, deci încă o dată un mijloc. Dar lucrurile nu stau așa. Arta lui Kandinsky nu este un *mimesis* inutil și superfluu al vieții, după cum nu este nici un *mimesis* — la fel de inutil — al naturii. Pur și simplu viața e prezentă în ceea ce resimțim în fața tabloului: grafismele și culorile dau naștere unui patos care e viața ce se împlinește în noi, crescînd și dezvoltîndu-se pe măsură ce intrăm în pictură, și

⁷⁴ M. Henry, *Voir l'invisible*, op. cit., p. 228.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 219.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 41.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 203.

pe care aceasta din urmă o sporește, intensificînd viața din noi, dîndu-ne viziunea și măriindu-ne forța. Și Henry conchide că, în fața formelor biomorfe ale ultimelor pînze de Kandinsky, „forțele cosmosului s-au ridicat în noi, ele ne antrenează în afara timpului în hora jubilației lor și nu ne mai dau drumul (...). Arta e învierea vieții eterne”⁷⁸.

Am întîlnit deja acest extaz — fiindcă e vorba de extaz. El palpita la Plotin, și în imensa sa posteritate. Arta produce o mișcare a sufletului, un *reditus*, care face lumea exterioară să fugă spre interiorul sufletului, iar sufletul să traverseze structurile invizibile și transcendente ale lumii, să ajungă în fine în acel punct mistic în care se autopercepe ca fiind una cu Unul și eternitatea. Arta lui Kandinsky este mediumul acestei experiențe spirituale în care în cele din urmă totul e abandonat invizibilului, inclusiv, dacă nu mă înșel, însăși pictura lui Kandinsky. Cum există stări care depășesc cuvîntul și gîndirea, și care-l fac chiar și pe mistic să uite tratatul spiritual care i-a călăuzit ascensiunea, putem concepe o inefabilitate picturală care ar fi expresia ultimă a abstracțiunii și care, prin ea, ar sfîrși în aceeași regiune a sufletului în care tabloul, forme și culori, se confundă în tenebrele spirituale.

Hybris-ul și neputința

Să revenim pe pămînt. Ce să credem despre drumul deschis de Kandinsky și urmat de atîția alții? Analiza lui Michel Henry pare să corespundă intenției pictorului, cel puțin direcției principale a efortului său. Nu trebuie să i se reproșeze că îl intensifică, îl prelungește, îl sistematizează și dă o versiune oarecum hiperbolică a sa. Este de datoria unui filozof să sistematizeze, și să se entuziasmeze atunci cînd găsește în partenerul său un tovarăș de filozofie.

Să recunoaștem exigența spirituală a lui Kandinsky. Să admitem o dată cu el că arta procură un acces în lumea spirituală, că această lume conține un surplus de adevăr, de realitate, de frumusețe în raport cu suprafața fenomenală a lucrurilor. Acest lucru, se pare, fusese dintotdeauna perceput, mai mult sau mai puțin confuz, de cînd existau artiști și oameni capabili să reflecteze și să vorbească despre artă. Dar unde se află necesitatea de a deduce din această exigență renunțarea la lucruri, la natură, la reprezentarea lor? Toate ambițiile picturii abstracte, oricît de sus le așază Michel Henry, au fost întotdeauna atinse, în măsura în care ele puteau fi atinse, de pictura figurativă. „Orice pictură este abstractă”, afirmă Michel Henry. Asta înseamnă că orice pictură demnă de acest nume este *capax Dei*, cum pretinde a fi o compoziție de Kandinsky.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 244.

Tot ceea ce pretinde Michel Henry de la pictură a fost deja oferit de aceasta de nenumărate ori. Entuziasmul mistic care i se pare posibil numai prin saltul în afara realității exterioare, entuziasm care de altminteri nu e deloc necesar perceperii operei de artă, dar care se produce adesea și cu siguranță mult înaintea romantismului, a cuprins papi, regi și colecționari geloși în fața lui Correggio, Rafael sau Lorrain. Acest entuziasm, care era desigur favorizat de ordinea formelor și de raportul culorilor — trebuie s-o spunem: permis de ele —, se referea atunci la frumusețea reprezentatului, la o femeie, la un peisaj, la o Fecioară cu Pruncul, la un real în același timp reprezentat, imitat, descoperit și inventat de artist. Orice imagine devenea sub privirea uimită a spectatorului o *invenție* și o *transfigurare*, asemeni imaginilor care luaseră drept subiect Invenția Crucii sau Schimbarea la față a lui Cristos. Orice imagine, pînă și cea mai umilă natură moartă, un dovleac de Zurbarán, un coș cu căpșuni de Chardin, un colț de periferie de Monet, cu condiția ca ea să aparțină creației, făcea parte de drept din divin, sau, dacă preferăm, din Ființă. Și încă trebuia să nu o vizezi pe aceasta în mod direct, și să te convertești la înțelepciunea medierilor: lucrurile din afară și regulile meseriei. În acest punct, se cuvine să răsturnăm propoziția lui Henry: orice pictură este concretă.⁷⁹

Este Kandinsky „abstract”? El ne face să vedem niște lucruri: dreptunghiuri de pînă acoperite de culori și de linii reunite într-o anumită ordine. Aceste lucruri nu sînt dispuse astfel încît să trimită la niște obiecte naturale. Tabloul își declară artificialitatea: artistul e cel care extrage din natură culori și forme, și produce o altă lume paralelă și diferită de lumea obișnuită, în acord numai cu impulsul reflectat al „necesității interioare”. El nu-și pictează fantasmеle, nici figurile onirice dragi suprarealiștilor. Construiește o operă de artă conducîndu-se nu numai după „necesitatea interioară”, ci pur și simplu după *adecvare*, despre care îl informează ochii, după coincidența atinsă lent între pînza și proiectul său, prin intermediul a tot felul de cîințe și corecții, prin intermediul unei munci. El ne face să vedem vizibilul.

Dar ne face oare să vedem, așa cum afirmă Michel Henry, invizibilul? Cu riscul de a șoca, voi spune: vai, nu! Atîta timp cît era în contact cu

⁷⁹ Fiind „concretă”, legîndu-se de lume prin intermediul lucrurilor, o pictură devine ineputabilă, fiindcă artistul găsește în ea mai mult decît a pus. Efectul „creativ” nu e o creație, ci mai degrabă o procreație, care constituie ocazia unei grații creatoare care se adaugă cînd opera, din cauza ei, e terminată. Cu ocazia acestei colaborări resimțite cu forțele creatoare ce acționează în lume, Matisse declara că el „credea în Dumnezeu” în vreme ce lucra. Dar, fără aceste medieri și dacă se privează de lume, artistul abstract riscă să nu găsească în tabloul său decît ceea ce a pus în el. În acest caz, între pînza abstractă și cealaltă, există diferența care apărea în povestea lui Andersen între privighetoarea artificială a împăratului Chinei, plină de culoare și făcută dintr-o materie prețioasă, și umila privighetoare vie, al cărei cîntec era pătrunzător.

lucrurile, Kandinsky nu se detașă de contemporanii săi, la fel de dotați sau mai dotați ca el. Ruptura cu „exteriorul“ și „materialul“ a fost resimțită de el ca înlăturare a unor obstacole. Totul a devenit ușor, pictura se făcea cu entuziasm, artistul demiurg își crea liber lumea. Din acest moment, nu-l mai putem compara cu nimeni. El merge singur. Se gîndește să ofere spectacolul lumii de dincolo de lucruri, o desfășurare gnostică a structurilor ultime.

Și dacă e o iluzie? Și dacă ușurința cu care secretele lumii sînt de acum înainte descifrate reprezenta în pictură echivalentul marilor sisteme contemporane care explicau totul, marxismul și freudismul? Ceea ce au comun și unele și altele este că, o dată ce am degajat din real legile ultime care îl guvernează, sîntem condamnați să nu mai vedem din real decît aceste legi, sau mai curînd ceea ce răspunde la grila de lectură în care el este închis. Din real nu mai percepem decît schema injectată în el de gîndire și care e retransmisă acestei gîndiri ca în oglindă, fără ca ea să-și dea seama că în loc de real nu atinge decît propriul său reflex. Dar această gîndire care nu mai e măsurată după real, care a spart orice instrument de măsură, se învîrte liber cu o viteză miraculoasă. Nucleul sistemului care dă în fine acces la totalitate, plătit printr-un lung efort prealabil, este resimțit de autorul său ca un *evrika* pornind de la care se înlănțuie singure operațiile gîndirii și decriptarea definitivă a lumii. Ele se înlănțuie fără efort, fiindcă realul nu oferă nici o rezistență, nici o frecare. Tocmai acest dar divin de a gîndi și de a face fără efort e cel care pecetluiește iluzia și o face definitivă.

Kandinsky nu se mai bate cu realul pentru a-l face să intre în tabloul său. Se bate cu el însuși, pentru a ajunge la un tablou bun. Dar cum își dă propriile reguli, lupta e mai ușoară (el recunoaște acest lucru și atribuie această facilitate decisivului *evrika*), pentru că lucrurile nu se mai află acolo ca să opună opacitatea lor, ca să ascundă cu încăpăținare secretul și misterul lor. Misterul este dinainte cunoscut și dezvăluit de cunoașterea inițiativă, și trece dincolo de lucruri pentru a le descrie mai comod. Dar dintr-o doctrină nu se deduce un tablou. Arta lui Kandinsky nu e comparabilă cu „realismul socialist“, care caută să facă să se creadă prin cele mai figurative mijloace că realitatea exterioară s-a supus canoanelor pe care marxism-leninismul le-a prevăzut pentru ea și pe care el le pretinde „realizate“. Dar prin mijloacele nonfigurative el impune credința că realitatea interioară este „realizată“ pe pînză.

Totuși, aceasta nu se pretează la judecata de gust. O asemenea judecată presupune că plăcerea liber încercată de cineva în fața unui tablou de Kandinsky „trebuie considerată ca întemeindu-se pe ceea ce el poate presupune la oricare altul; în consecință, el trebuie să se considere îndreptățit

să atribuie fiecăruia o satisfacție asemănătoare⁸⁰. Asta pentru că pictura abstractă, fără referire directă la lumea obișnuită a oamenilor, trimite doar la artist. Acesta creează în maniera și stilul său, a cărui primă caracteristică, poate chiar singura, este idiosincrazia. E greu de comentat o asemenea pînză. „Judecata de gust pretinde acordul fiecăruia, iar cel care declară că ceva este frumos vrea ca toți să fie obligați să admire respectivul obiect și să-l declare la rîndul lor frumos.”⁸¹

Dar pentru a-și forma judecata, criticul avea un reper: natura, experiența sa cotidiană a lucrurilor exterioare, a chipurilor umane, a corpurilor, a scenelor dramatice, senzuale, comice, a devoțiunilor și sărbătorilor. El putea măsura talentul artistului comparînd genul de emoție pe care i-o dădeau aceste spectacole cu spectacolul tabloului. El dispunea de o triangulație: eul, memoria sa, tabloul. Iată-l de acum față în față cu artistul singur. Dacă intră în sistemul artistului, poate percepe o emoție. Nu am nici un motiv să mă îndoiesc de sinceritatea lui Michel Henry cînd se declară tulburat de o anumită *Compoziție* sau *Improvizatie*. Dar el nu are alte argumente pentru a mă convinge decît să-mi explice proiectul și intențiile pictorului. Cît despre tabloul propriu-zis, care este „fără concept”, el nu poate fi comentat, așa cum o demonstrează o mare parte a criticii contemporane, decît printr-o unică exclamație: „Îmi place!”, „Nu îmi place!” — exclamație care face obiectul unui mare număr de variații. În acest mod, se produce un contact între spectator și pictor: acesta și-a arătat mai întîi sufletul prin intermediul tabloului, iar primul, privindu-l, dezvăluie și el, la unison, latura de artist a sufletului său. Așa cum voia Schopenhauer, spectatorul devine genial prin inducție sau procură temporară.

De fapt, spectatorul nu e închis în această întîlnire față în față, pentru că el dispune totuși de un element de comparație: ceilalți pictori. Acest element constituia dintotdeauna un factor esențial în formarea judecății de gust. Dar cum să compari un pictor abstract cu un alt pictor abstract, cîtă vreme ei nu sînt legați între ei printr-o luptă comună cu lucrurile exterioare? Mai degrabă se bat între ei pentru a se distinge unul de celălalt. Nu trebuie să considerăm această concurență ca pe un efect al snobismului sau vanității: ei trebuie să pună în evidență unicitatea sufletului lor de artiști, fiindcă această unicitate le dă valoare. Între cei care privesc pinze de Jasper Jones, Twombly sau Soulages, ca și între cei care-l priveau pe Kandinsky, nu pot exista decît afinități perfecte sau o indiferență care se transformă ușor, fiindcă se combină cu decepția, în aversiune: „Îmi place mult”, „Nu-mi place deloc”.

⁸⁰ Kant, *Critica facultății de judecare*, par. 6, ed. cit., p. 104.

⁸¹ *Ibid.*, par. 19, ed. cit., p. 130.

Dar oare pictorul abstract își arată cu adevărat sufletul de artist? În acest caz, el ar arăta într-adevăr ceva invizibil — cum vedem la toți pictorii, trecînd, ce-i drept, prin lucruri. Dar nu, fiindcă sistemul său de semne nu e lizibil decît pentru cei care l-au adoptat în prealabil, și nicidecum pentru ceilalți. La sfîrșitul „Conferinței de la Köln” (1914), care reunește temele pe care le cunoaștem într-o formă alertă și criptică, Kandinsky face un fel de declarație de „pictură negativă”, în sensul în care vorbim de „teologie negativă”. „Vreau să mă definesc negativ.” El declară astfel: „Nu vreau să pictez muzică. Nu vreau să pictez stări de suflet. Nu vreau să pictez cu culori sau fără culori...” În timp ce tocmai asta e ambiția sa, invocată de mii de ori... De ce această negare, dacă nu pentru că el simte dificultatea căii pe care a ales-o și care rămîne în adîncul lui ambiția normală a unui pictor? „(...) nu doresc decît să pictez tablouri bune, necesare și vii, care să fie resimțite cum trebuie de cîteva persoane.”⁸²

Or, el atinge această ambiție normală poate la sfîrșitul vieții, și pe calea obișnuită. La Paris, în această perioadă „biomorfa” în care creează *por-nind* de la imagini luate din natură (ființe microscopice, ce-i drept, unicelulare) niște forme grațioase în culori rafinate, el pare să abandoneze estetica „apofatică” — în climatul mîunchenez, un fel de a duce la apogeu estetica sublimului, un fel de a înfăptui o gigantică și seculară întreprindere, de a încununa un turn Babel ale cărui prime temelii fuseseră puse în urmă cu o sută de ani de marii germani, al cărui vîrf se pierde cu el în nori, și în cele din urmă de a face o cotitură în direcția pămîntului, în direcția frumosului. Aici, el intră într-un joc cu formele vii, „un joc liber al facultăților de reprezentare”, iar „gustul, eliberat de constrîngerea regulilor (în special ale sale, sistematizate în Bauhaus) își poate arăta cea mai mare perfecțiune în proiectele imaginației”⁸³.

Iconoclasmul lui Kandinsky are un raport îndepărtat cu iconoclasmul antic și medieval; un raport mai apropiat cu iconoclasmul modern, dar care trebuie precizat. Acest raport se află în atitudinea generală a artistului față de opera sa. Ea e marcată de un spirit de gravitate și de seriozitate. El reproșează picturii din secolul al XIX-lea, realistă sau naturalistă, în primul rînd futilitatea. A picta această lume nu merită nici măcar o oră de osteneală. Nu merită să fie reprezentat nimic altceva decît absolutul.

Această tendință pare contrară iconoclasmului, pentru că el renunță la figurarea divinului, ca atentînd la mărișia sa, dar acceptă reprezentarea lucrurilor, ca mijloc decent de recreere și chiar indirect (la Calvin, de exemplu) ca o laudă a Creatorului prin omagiul adus creaturilor sale și prin munca omului. Kandinsky pretinde că redă, prin mijloacele abstrac-

⁸² W. Kandinsky, *Conférence de Cologne*, în *Regards sur le passé*, op. cit., pp. 199-211.

⁸³ Kant, *Critica facultății de judecare*, „Observație generală la primul capitol al analiticii”, op. cit., p. 134.

țiunii — care este în sine un fel de a te detașa de aparență și de a te apropia de esență —, structura intimă a lumii. El presupune că afundându-se în eul său, călăuzit de „necesitatea interioară“, atinge cu adevărat ritmurile fundamentale, însăși pulsiunea cosmosului, cu care acest eu este mistic acordat. În acest sens, Kandinsky este un iconodul perfect, un iconograf, în înțelesul cel mai exigent. Dar tocmai această exigență îl împiedică să treacă printr-o figură „circumscrișă“. El nu trece nici prin figura canonică a Verbului întrupat, nici prin această Prezență divină care rămâne în lucrurile create pe care artistul e capabil să le surprindă și să le redea, cu condiția să le „circumscrie“ într-un anumit mod. Această Prezență divină nu se află decît în sufletul artistului, și el e cel care transmite gnostic părții neinițiate a umanității secretele pe care ea e capabilă — sau nu — să le înțeleagă. Opera mîntuitoare nu e asigurată de divinul căruia opera artistului îi aduce mulțumire, laudă, slavă, ci de artistul însuși, căruia îi revine datoria de a extrage „triunghiul spiritual“ al umanității, în vârful căruia el se menține într-o izolare superbă și periculoasă. Și iată-ne la limita la care iconodulia se epuizează și se pierde.

Kandinsky nu mai reprezintă lucrurile — al căror conținut divin îl uită — pentru că nu vrea să-l reprezinte decît pe Dumnezeu însuși. Este, așa cum am văzut, ceea ce se petrecuse după criza iconoclastă, cînd arta profană se estompează, fiindcă de acum înainte este îngăduită reprezentarea lui Dumnezeu, și nu mai merită reprezentat altceva. Dar cum Kandinsky nu se sprijină pe *perigrăptos*-ul canonic al Persoanei, el ratează totodată reprezentarea vizibilă a divinului invizibil astfel încît aceasta să poată fi primită (fără să intre în sistemul său) de muritorii de rînd. Nici lucrurile, nici Dumnezeu: nu mai rămîne poate pe pînză decît o îmbinare arbitrar ordonată de linii și de culori. În tabloul lui Frenhofer, după zece ani de muncă îndîrjită, citim în Balzac, nu se mai vedea decît un picior de femeie, scăpat miraculos din naufragiul imaginii: „(...) capătul unui picior gol care ieșea din acest haos de culori, tonuri, nuanțe indecise, un fel de ceață fără formă; dar un picior delicios, un picior viu!“

Dar cum nu există nici o bucățică de picior viu în nici un tablou abstract care să servească drept reper, nu există nici un principiu de a discerne care să ne permită să judecăm cu certitudine și „în mod universal“ dacă el trebuie sau nu „să ne placă“, fiindcă nu știm dacă ne aflăm în fața Totului sau în fața nimicului.

III. SUPREM: MALEVICI

Este necesar oare să spunem ceea ce tocmai am afirmat despre Kandinsky și în legătură cu Malevici? Ca și primul, cel de al doilea găsește o cale spre abstracționism în virtutea unei „necesități interioare“ pe care

e în stare să o explice în numeroase scrieri teoretice și justificative. Și unul și celălalt își fac o idee extrem de înaltă despre activitatea picturală, concepută ca o cale spre absolut și un mijloc de a reîncepe universul. Malevici, mult mai deschis decât Kandinsky, se întoarce — în împrejurări ce-i drept foarte diferite — la reprezentare. Acești doi pictori au ajuns în fine, în ultimii ani, în vârful panteonului artelor. Ei ocupă un loc central în reflecția estetică de mai bine de o generație, îl ocupă împreună și aproape singuri. Mondrian, Klee și alți câțiva — puțini — au onoarea să le fie uneori asociați.

Dintr-o altă perspectivă, contrastul dintre cei doi artiști este complet. Kandinsky are alura unui profesor, o figură netedă, corectă, distinsă și rece. El provine din vechea intelighenție. Își petrece în străinătate cea mai mare parte a vieții de pictor. Posedă o cultură multilingvă care se hrănește din fondul comun al romantismului și simbolismului european. Este conservator în politică și în religie. Tuturor acestora li se opune asprul chip ciupit de vărsat al lui Malevici; obscura copilărie într-o provincie, pe jumătate străină; cultura de autodidact; reclusiunea în Rusia, cu excepția unei scurte călătorii, în ultimii săi ani; angajarea hotărâtă în revoluția bolșevică; îndepărtarea de religia oficială etc. Singurul punct comun: gustul pentru doctrinele teozofice sau ezoteriste, deși ele nu au fost exact aceleași.

Spre suprematism

Malevici, polonez, așa cum indică prenumele său (Kazimir), s-a născut la Kiev în 1878.⁸⁴ Tatăl său, Seweryn, era un patriot polonez și catolic, iar mama sa, Ludwiga, mai cultă decât s-a spus. Fratele bunicului, preot catolic la Kiev, fusese spânzurat drept exemplu cu prilejul răscoalei poloneze din 1863. Familia îl voia pe Kazimir preot. El a preferat însă pictura, în care a intrat cu seriozitatea unei vocații religioase. Tatăl era angajat în industria zahărului, aflându-se deci în punctul de contact dintre lumea țărănească și industrială a Ucrainei. Veselia pestriță a satului ucrainian se regăsește în opera sa. El învață să picteze ca amator, și nu intră într-un atelier profesionist decât spre 1905, de astă dată instalat la Moscova. Are talent, dar nu încă și un stil propriu. El oscilează între impresionism, *art nouveau*, simbolism, și produce în aceste registre diferite niște pânze pe

⁸⁴ Pentru aceste indicații biografice m-am bazat în principal (dar nu exclusiv) pe Jean-Claude Marcadé, *Malevitch*, Casterman, Paris, 1990, și pe prezentarea lui Andréi Nakov la K. Malevitch, *Ecrits*, op. cit. Acești doi autori, care nu au aerul că ar nutri prea multă stimă unul pentru celălalt, nu coincid întotdeauna. Este adevărat că multe puncte din viața și opera lui Malevici rămân neclare.

care nimic nu le leagă între ele, în afara unui frumos temperament de artist.

Nu pot decît să lansez o opinie care ar trebui să poată fi susținută printr-o argumentație în fața operelor înseși: Malevici are stofa unui mare pictor, fără îndoială superior lui Kandinsky. Era un pictor mare înaintea perioadei sale abstracte, și tot mare a rămas mai apoi, o dată întors la figurativism. Judecarea perioadei intermediare presupune alte criterii decît criteriile obișnuite.

La Moscova, Malevici se recăsătorește și intră în acest mediu atît de efervescent încă dominat în pictură de cuplul Larionov și de frații Burliuk. El descoperă, ca toată lumea, icoanele, arta populară și neoprimitivismul. În patru ani, între 1911 și 1915 (anul saltului în nonfigurativ), el multiplică experiențele și, așa cum cerea epoca, le clasează în „-isme“, și anume, succesiv (sau simultan, fiindcă există unele suprapuneri): neoprimitivism, cézanism, cubo-futurism, realism transmental, cubism analitic, alogism. În 1913, Malevici execută decorurile unei opere futuriste (*Victorie asupra soarelui*, cu Matiușin, Hlebnikov, Hrușcenih), în care istoricii văd anunțindu-se eclipsa obiectelor și prezența „cuadrangului“. La sfîrșitul anului 1915, *Pătrat negru* marchează marele salt, căruia îi dă un sens diferit de cel pe care i-l dădeau în aceiași ani Mondrian și Kandinsky în propriul lor adio adresat figurativismului. Între *Pătrat negru* (1915) și *Pătrat alb pe fond alb* (1917) se situează paroxismul aventurii suprematiste.

După revoluție, el neglijează destul de mult timp pictura, ca să scrie și să predea. El s-a alăturat grupului de artiști de stînga și e ales în soviet. În 1919, predă la Vitebsk, în școala condusă de blajinul Chagall, care nu a rezistat multă vreme în fața brutalității artistico-revoluționare a lui Malevici. Avangardist de șoc, el creează Unovis („Afirmarea noului“) — și își numește prima fiică Una. Deține diferite funcții. Este directorul muzeului Culturii artistice din Petrograd, pe care-l transformă în Institut național al culturii artistice (Ginhuk), care cuprinde cinci secțiuni: Formală teoretică, a cărei conducere o preia, Cultură organică (avîndu-l ca șef pe Matiușin), Cultură materială (Tatlin), Experimentală (Mansurov), Metodologie (Filonov). Dar în 1926 e demis, iar Ginhuk lichidat: începe era realismului socialist.

În 1927, Malevici merge pentru prima dată în străinătate: o etapă la Varșovia, o alta la Berlin, în fine Dessau, unde stă la Bauhaus. El lasă acolo o parte din opera sa, așa cum arunci o sticlă în mare. La întoarcerea în U.R.S.S., este marginalizat, arestat, eliberat, dar regăsește din cînd în cînd o *komandirovka* (restructurare a Teatrului roșu, conducere a laboratorului experimental al Muzeului rus...). Reîncepe să picteze intens și expune în cadrul Uniunii artiștilor, adică al organizației care reunește de acum înainte toate mișcările sub tutela unică a Partidului. Aceste tablouri,

care nu mai au nimic abstract și care sînt de o mare frumusețe, sînt expuse la manifestările oficiale alături de tablouri proaste realist-socialiste. După moartea sa, ele nu vor mai fi expuse. Va trebui așteptat anul 1962 pentru ca lumea să cunoască această parte a operei sale. Camilla Gray, îndeobște atît de bine informată, o ignoră complet. Bolnav de cancer, Malevici moare în 1935. Corpul său este depus, înaintea incinerării, într-un sicriu pictat într-un stil „suprematist“. Într-un cimitir din Moscova i-a fost ridicat un monument, un cub alb cu un pătrat negru. Acest monument a fost distrus. Malevici a murit cu convingerea că opera sa, abandonată la Berlin sau confiscată în U.R.S.S., era în întregime distrusă.

Nu poate intra în vederile mele să-l explic pe Malevici, nici să fac o judecată întemeiată asupra operei sale. Lucrul acesta a fost încercat de mai mulți autori (Marcadé, Martineau, Nakov), și literatura se îmbogățește în fiecare zi. Ne vom concentra pe episodul suprematist, încercînd să distingem ceea ce, de la *Pătrat negru* la *Pătrat alb*, poate fi corelat cu iconoclasmul ca atitudine religioasă.

Începînd din 1910, Malevici intră cu adevărat în avangarda rusă. El face atunci parte din grupul modernist al „Valetului de caro“, care grăvează în jurul lui Larionov. Urmîndu-i exemplul, Malevici se inspiră din primitivism, din folclorul țărănesc, din imaginea populară: secerișuri, tăietori de lemne, procesiuni țărănești. Cunoaște bine, prin colecția Șciukin, ce se face la Paris. Este fovist, expresionist, îi admiră cu înflăcărare pe Cézanne și Matisse. În 1912 — s-a distanțat deja de Larionov —, el se orientează spre o geometrizare, o descompunere a planurilor care îl învecinează cu cubismul parizian, mai precis cu „formele contrastante“ ale lui Léger. Léger expusese în 1912 la „Valetul de caro“, și era în relații bune cu colonia rusă de la Paris, dar nu s-a demonstrat că Malevici s-ar fi aflat atunci sub influența sa. Alfred Barr crede, dimpotrivă, că *Femeie cu găleți*, din 1912, „este net mai avansată decît operele lui Léger situate în aceeași linie evolutivă“⁸⁵.

Un alt curent spiritual și pictural se adaugă în aceeași perioadă picturii lui Malevici: futurismul italian. Futurismul este un climat care, cu viteza pe care el însuși o exalta, cîștigase Rusia și domnea la Moscova din 1911. Marinetti: „Elementele esențiale ale poeziei noastre vor fi curajul, îndrăzneala și revolta. (...) noi vrem să glorificăm mișcarea agresivă, insomnia febrilă (...). Noi afirmăm că măreția lumii s-a îmbogățit cu o frumusețe nouă: frumusețea vitezei. (...) un automobil urlînd, care pare că gonește pe mitralii, e mai frumos decît Victoria de la Samothrace. (...) Noi vrem să-l cîntăm pe omul de la volan (...). Noi vrem să demolăm muzeele,

⁸⁵ Vezi Alfred Barr, *Cubism and Abstract Art*, 1936; citat de A. Nakov în K. Malevitch, *Ecrits, op. cit.*, p. 133.

bibliotecile (...). Noi vom cânta marile mulțimi agitate de muncă, de plăcere sau de revoltă; vom cânta marea multicolore și polifonice ale revoluțiilor în capitalele moderne; vom cânta vibranta fervoare nocturnă a arsenalelor și a șantierelor incendiate de violente luni electrice; (...) locomotivele, cu piept larg (...) și zborul planat al aeroplanelor (...)”⁸⁶ (1909). Parcurgînd manifestele futuriste, găsim, amestecate, idei din Nietzsche, din fascism, din anarhism, un modernism antipaseist, antiacademic, un modernism mașinist și tehnicist, un stingism revoluționar.

După Marinetti (care scrie în 1924), futurismul cuprinde în special: „Artă-viață explozivă, antimuzeu, antilogică, estetică a mașinii, eroism și clownerie în artă și în viață, dinamism plastic, pictură abstractă, simultaneitate timp-spațiu”... și anexează dadaismul, raionismul și cubo-futurismul rusești, în fine, suprematismul lui Malevici.⁸⁷ Futurismul se potrivește cu Rusia prerevoluționară, în plină agitație economică și morală, trăind în așteptare apocaliptică, și îndeosebi cu starea de spirit a tinerilor furioși care formează avangarda și care înțeleg să grăbească marea și eliberarea catastrofă dorită. Exuberanța provocatoare a acestor grupuri, producătoare în serie de scandaluri calculate, găsește în futurism o justificare, teme și o formă.

Futurismul este și o pictură, pe care o ilustrează Boccioni, Carrà, Balla sau Severini. În manifestul pictorilor futuriști (1910), citim: „Gestul pe care vrem să-l reproducem pe pînză nu va mai fi o *clipă fixată* a dinamismului universal. Va fi pur și simplu senzația dinamică însăși.”⁸⁸ Cubismul francez și futurismul italian, odată transportate la Moscova, pot fi amestecate: produsul se numește „cubo-futurism”. Iată de ce Larionov, Goncearova și Malevici, în 1912, acceptă această denumire. Demultiplicarea mișcării, de tipul Boccioni sau Balla, își găsește expresia în *Tocilarul* (1912). Malevici nu se va opri la această formulă, dar va păstra idealul unui dinamism total, în timp ce elementele figurative au dispărut — dinamism care se leagă la el nu de o cinetică a mașinilor, nici de viteza noilor mijloace de transport, ci de o cosmozofie ezoteristă.

În decembrie 1915, la ultima expoziție futuristă de la Petrograd, Malevici și-a prezentat pentru prima dată operele suprematiste, în special celebrul *Pătrat negru*. Tot anul el rămăsese izolat, pictînd mai multe zeci de pînze „fără obiect”, și nimeni nu știa ce se petrece în atelierul său. Scandalul a fost considerabil.

Vreme de trei ani, pictura suprematistă a lui Malevici prezintă următoarele forme: în general pe fond alb, niște pătrate negre sau roșii, dreptun-

⁸⁶ Text din culegerea lui Giovanni Lista, *Futurisme, Documents, Proclamations, L'Âge d'homme*, Lausanne, 1973, p. 87.

⁸⁷ Vezi *ibid.*, p. 98.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 163.

ghiuri, negre, roșii, galbene, verzi, cruci formate din două dreptunghiuri, cruci pe cercuri și ovale, triunghiuri. Cîteodată, compoziția este statică, cu una sau două din aceste forme, bine fixate, cîteodată dinamică: formele se multiplică, dreptunghiurile se alungesc și formează niște benzi dispuse oblic. În 1917 apar compozițiile alb pe alb. În 1920, Malevici comentează astfel perioada pătratelor: „Pătratul alb reprezintă mișcarea pur economică a formei care personifică întreaga nouă structură albă a luminii; în plus, el impulsionează fondarea structurii lumii, ca «acțiune pură», ca autocunoaștere a sinelui în perfecțiunea pur utilitară a «omului întreg». În comunitate, aceste pătrate au primit o altă semnificație: pătratul negru este semnul economiei, cel roșu — semnalul revoluției și cel alb simbolizează acțiunea pură.”⁸⁹

Reproducerea, contrar a ceea ce am putea crede, nu dă o idee fidelă despre pînză. Se pierde o vibrație, o vitalitate. Pe de altă parte, un aer de sărăcie răzbate din aceste tablouri cu suprafața plesnită, din lamentabila calitate a pînzei și a culorilor: totul miroase a mizerie.

Rămîne de interpretat producția căreia Malevici îi dă numele de „suprematism” (cuvîntul nu există în rusă, dar figurează în dicționarele limbii poloneze). În acest scop, trebuie să ne referim la voluminoasele scrieri ale lui Malevici și să le interpretăm și pe ele. Grea încercare. Malevici scrie în stilul futurist care se purta pe atunci în Rusia, caracterizat prin sentința fără drept de apel, argumentația dezlinată, paroxismul continuu. Se poate ghici în subtext o întreagă lume de aluzii greu reperabile, de doctrine secrete de mult uitate. La care se adaugă exaltarea proprie a autorului și probabila sa confuzie. Și totuși, distingem un fel de sinceritate disperată, un imens efort al gîndirii care știe că a surprins ceva, încearcă violent să străpungă un zid și să comunice. Textele filozofice rusești dau adesea sentimentul unei lave întunecate și incandescente: cu atît mai mult cele ale lui Malevici, care intoxica creierul și lasă perplex un spirit rațional, nesigur dacă se află în fața unei mari filozofii (cum consideră Marcadé sau Martineau) sau în fața unei harababuri inextricabile.⁹⁰

Se spune adesea, și nu fără motiv, că nu trebuie luate prea în serios scrierile pictorilor, că pictura lor îi judecă și poartă propria sa interpretare. Dar e nevoie să ne referim la scrierile lui Malevici pentru a interpreta episodul suprematist al carierei sale, fiindcă *Pătratul negru* sau *alb* nu poate fi propriul său interpret. Asta cu atît mai puțin cu cît Malevici, care avea o concepție predicatorie despre sistemul său, și care înțelegea să salveze lumea, considera că există, din acest punct de vedere, o echiva-

⁸⁹ K. Malevitch, *Ecrits*, op. cit., p. 237.

⁹⁰ Vezi Emmanuel Martineau, *Malevitch et la philosophie*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1977. Nu am putut să extrag nimic, vai! din această exegeză heideggeriană a scrierilor lui Malevici. Marcadé are încredere în Martineau.

lență între pictura și scrierile sale, între formă și cuvânt, și se sprijinea pe teoriile lingvistice care se nășteau în aceeași avangardă (pe Jakobson, în special).

Pătratul negru și Pătratul alb

Pătratul negru îl scandalizase pe Alexandr Benois, vechi reprezentant al stilului „balet rus” și al simbolismului petersburghez celui mai civilizat: „În prezent, nu mai avem în fața noastră futurismul, ci noua icoană a pătratului. Tot ceea ce aveam mai sfânt și mai sacru, tot ceea ce iubeam și care reprezenta rațiunea noastră de a trăi a dispărut.”⁹¹ Malevici îi răspunde în stilul alert al futurismului: „Futurismul a umilit gustul său și a înălțat pe pedestal mașina, (...) noua frumusețe a epocii actuale. (...) Dar zeii au murit și nu vor mai reînvia!” El, Malevici, va da erei noi adevăratele sale fructe artistice: „Mă aflu și eu pe o trambulină.” Benois și ai săi nu fac decât „să illustreze anecdote”. „Din epoca mea, nu am decât o icoană goală (...). Dar șansa că nu vă semăn îmi dă forța să merg din ce în ce mai departe în goliciunea deșerturilor. Fiindcă aici se află transfigurarea.”⁹²

Tonul futurist recapătă patosul mai vechi al nihilismului anilor 1860, căruia Bakunin îi dăduse formula: „Spiritul de distrugere este același cu spiritul de creație.” Este versiunea sălbatică a dialecticii hegeliene, cu care s-au legănat trei generații ale inteligenței revoluționare. Să distrugi mai întâi, creația va fi dată pe deasupra. Acest nihilism cunoaște de altminteri o versiune religioasă, pe care Dostoievski o dezvoltă pe larg, cu un sentiment amestecat de oroare, fiindcă antrenează o distrugere a Rusiei, și de fascinație, fiindcă el cuprinde o afirmare a misiunii rusești de a distruge vechea lume, lumea burgheză și satisfăcută a Occidentului. „Filozofia mea, scrie Malevici: să distrug la fiecare cincizeci de ani orașele și satele vechi, să alung natura din hotarele artei, să suprim dragostea și sinceritatea din artă, dar în nici un caz să nu secătuiască izvorul viu al omului (războiul).”⁹³ Versiunea religioasă se transformă cu acest prilej într-un fel de teologie mistică a morții lui Dumnezeu — lucru care a fost de asemenea perceput și cultivat de Dostoievski, care nu era sigur că el crede în Dumnezeu pe cât credea în Cristos-Rusia.

Dar Malevici adaugă la acest patos nota ezoteristă: „În Antichitate, cei trei Regi magi își aveau steaua lor (căutare a universului). Voi aveți o călăuză (...)? Nu veți trece oare, ca evreul, pe lângă Cristos? Cine știe,

⁹¹ Citat de A. Nakov în K. Malevitch, *Ecrits, op. cit.*, pp. 135-136.

⁹² *Ibid.*, „Lettre à Alexandre Benois”, mai 1916, pp. 161-166.

⁹³ *Ibid.*, p. 164.

poate că ne întâlnim cu acești oameni noi de mii de ori aici, într-unul din Marile Pasaje.“ El face probabil aluzie la Uspenski.

În același an 1916, Malevici publică o broșură-manifest (scrisă în 1915) față de care textele ulterioare reprezintă adesea o reluare: *Du cubisme et du futurisme au suprématisme*.⁹⁴ Să încercăm să facem ordine în acest text incendiar. Distingem următoarele teme, amestecate în cea mai mare dezordine.

1. O critică a picturii figurative. Aceasta începe cu primul *graffiti* al sălbaticului care, desenînd un punct și cinci bastonașe, a încercat să-și reprezinte seamănul. El a inventat „arta repetiției“, care s-a complicat constant în Antichitate și în Renaștere, rămînînd însă în interiorul aceluiași limite: „reflectarea ca în oglindă a modelului pe pînă“. Este un proiect care poate fi rafinat la infinit, pînă se ajunge la idealizări, care sînt încă inferioare reproducerii. Venus din Milo este o parodie, *David* al lui Michelangelo — o monstruoasă. Astfel încît, mulțumindu-se să reproducă, realismul secolului al XIX-lea este „mult mai mare“ decît idealizarea greacă sau renascentistă. Dar rămîne o „idee de sălbatic“: dorința de a reproduce, nu de a crea o formă nouă.

2. O critică a futurismului. El a revelat noutatea vieții moderne, frumusețea vitezei. Futuriștii au interzis, spre cinstea lor, „să se picteze coapse de femeie (jamboanele feminine), portrete și chitare sub clar de lună“⁹⁵. „Ei au aruncat carnea și au glorificat mașina.“ Au avut dreptate, însă au greșit urmînd mașina așa cum predecesorii lor urmaseră carnea. Ei au „urmat forma lucrurilor“. Au înlocuit o imitație cu alta, o reproducere cu alta. Astfel, Malevici poate să le strige: „Sîntem mîndri să vă scuipăm în ochi.“

3. O critică destul de confuză a cubismului. Pictorii cubiști s-au consacrat unei reproduceri integrale a lucrurilor, vizînd esența lor și considerînd că esența însăși „transpărea în grosolănia sau simplificarea liniilor“. Ei au pictat lucrurile sub asepcte diferite, integrînd elementele temporale care rezidă în ele, sau niște elemente anatomice (stratificarea lemnului, de exemplu), și s-au servit de acestea ca „mijloace de construcție“ pentru tablourile lor, utilizînd efectul de surpriză și de disonanță provocat de întîlnirea a două forme. Dar dacă tabloul e construit, lucrul, semnificația sa, vocația sa, esența sa dispar. Ceea ce contează pentru pictorul cubist este valoarea grafică. Culoarea e pierdută, și o dată cu ea „sarcina picturală“. Ei au procedat invers decît Gauguin, care a găsit libertatea cu-

⁹⁴ Pentru scrierile lui Malevici, mă servesc în general de traducerea lui Andrée Robel, nu fără a recurge și la traducerea foarte îngrijită a lui J.-Cl. Marcadé (K. Malevitch, *Ecrits*, L'Âge d'homme, Lausanne, vol. I, 1974, vol. II, 1977).

⁹⁵ Dau o valoare de test acestei uri față de nudul feminin pe care am întîlnit-o deja la Klee și Kandinsky. Test al raportului cu lumea și cu creația în general.

lorii, dar a pierdut forma, pentru că el nu credea că e posibil să pictezi altceva decât natura.

Într-un cuvânt, realismul secolului al XIX-lea (cel al criticii sociale anti-academice a ambulanților, în Rusia), futurismul și cubismul „sînt aproape echivalente pe plan pictural”. Mai rămîne de făcut un pas, și acesta e suprematismul.

4. Programul suprematist. El este prezentat de la început: „Cînd conștiința va fi pierdut obiceiul de a vedea într-un tablou reprezentarea unor colțuri de natură, madone și Venus nerușinate, noi vom vedea opera pur picturală. M-am metamorfozat într-un zero al formelor (...).”

Din țîșnirea dezlînată a sentințelor, trei teme par că ar putea fi extrase. Prima este ideea unei creații pure, *ex nihilo*. „Pictura nu-și va cuceri drepturile decât în creația absolută.” Această creație provine din străfundul intuiției, al subconștientului. Futuriștii au proclamat deja acest lucru, dar nu au fost fideli programului lor. Ei au urmărit „rațiunea utilitară”. Or „forma intuitivă trebuie să iasă din nimic”. Dumnezeu creează formele pornind de la nimic. El le poruncește cristalelor să fie ceea ce sînt, și asta este un miracol. „Trebuie să existe un miracol și în creația artistică.” „Formele vor ieși din masele picturale, adică se vor naște în același fel în care s-au născut formele utilitare (adică formele naturale).”

Totuși, ceea ce era subconștient trebuie să devină conștient, și „pictorul trebuie în prezent să știe ce se petrece în tablourile sale și de ce”. „Sentimentul intuitiv trece acum prin conștiință, el nu mai este subconștient.” Pictorul creator trebuie să explice și să ofere motivul intim care-i călăuzește intuiția. Luminat de cunoașterea sa interioară, el este în măsură să exercite un control perfect asupra a ceea ce face. „Sînt pictor și trebuie să spun de ce figurile personajelor sînt pictate în verde și în roșu.” Altădată, lucrurile acestea nu se știau, deoarece culorile erau aservite „bunului simț”, adică necesității reprezentării. Culorile, „opimate”, se răspîndeau totuși pe „forma detestată a lucrurilor reale”. Dar „bunul simț” nu era decât pe jumătate învins. De acum înainte, suprematismul, eliberat de „bunul simț”, construiește formele din nimic. El face să intre „voința creatoare” în viața independentă a formelor pe care le-a creat.

A treia idee, care fondează cu adevărat suprematismul, și care face din el o „depășire” decisivă a futurismului și a cubismului, este „lipsa obiectului”. Creația absolută nu e posibilă decât suprimînd ideea „mic-burgheză” a subiectului. Natura este o *prima materia*, din care putem extrage liber „forme care nu au nimic de a face cu modelul”. Pentru a ajunge la „esența picturală”, la „suprafața-plan picturală” (factură și culoare), trebuie suprimate obiectele. Un pentagon sau un hexagon tăiat este o formă pură mult superioară lui Venus din Milo sau lui *David* al lui Michelangelo.

„Pictorii trebuie să respingă subiectele și obiectele, dacă vor să fie niște pictori puri.“ Până aici, Malevici nu face decît să radicalizeze eliberarea de figurație, cum făcuse deja Kandinsky. Acesta din urmă ajunsese aici prin propria sa experiență a simbolismului și a expresionismului, în timp ce Malevici pornea de la cubism și futurism: există deci o remarcabilă convergență a două curente, îndepărtate prin sursa lor și conduse logic în același punct datorită climatului special din Rusia prerevoluționară.

Dar, cu toate acestea, nu e vorba chiar de același punct. Ca să folosim o terminologie de care cei doi pictori nu sînt străini, Kandinsky urmează, în ce privește formele, o „cale pozitivă“: el consideră că liniile, unghiurile, suprafețele, precum și culorile posedă o energie proprie și că ele „redau“ suficient realitățile invizibile care trebuie atinse. Malevici urmează o „cale negativă“. După Malevici, forța expresivă se află, *a contrario*, în caracterul elementar, bazic, minimal al formelor. În acest sens, el urmează o „cale negativă“ spre absolut. De unde această declarație cu o tonalitate net mistică: „M-am metamorfozat într-un zero al formelor, am ajuns dincolo de zero la creație, adică la suprematism, noul realism pictural, creația nonobiectivă.“

„Zero“: este negarea obiectelor sau a subiectelor, și e mijlocul de a ieși din „zero-ul creației“ pe care-l reprezintă sclavia figurației. „Dincolo de zero“ se deschide împărăția creației autonome: fiindcă suprematismul este un „realism pictural“, cu alte cuvinte construcția unei noi realități. „Sălbaticul“ și „maimuța“, adică imitatorul formelor, „este învins“. Dar forma minimală pe care o manifestă pătratul manifestă și o victorie a „rațiunii intuitive“ asupra sentimentalismului vechii picturi sau asupra subconștientului precursorilor futuriști. Tocmai a apărut un om nou, „fața artei noi“, și deci o „nouă civilizație“. Este o revoluție cosmică. Suprafața-plan s-a născut. „Fiecare formă este o lume.“

O gnoză estetică

După acest text inaugural, Malevici mai publică două broșuri importante: *Despre noile sisteme în artă*, scrisă la Vitebsk în 1919, și *Dumnezeu nu a decăzut. Arta, Biserica, Fabrica* (1920). Nu e o joacă să le descifrezi. Poate că sensul lor va fi mai clar dacă ne referim la un tratat de Uspenski pe care-l bănuim în fundal. Uspenski a fost mult timp un colaborator al lui Gurdjieff, despre care a scris o lucrare voluminoasă (*Fragment dintr-o învățătură necunoscută*). În 1911, el a publicat propriul său tratat, căruia i-a dat titlul modest de *Tertium Organum, O cheie a principalelor enigme*

ale universului⁹⁶ și care se plasează destul de bine în mijlocul lucrărilor contemporane de același gen. El se referă la autoritățile gnostice clasice (Plotin, Boehme, Lao Zi, sufiștii) și la cele din epoca sa: Mme Blavatsky, Max Müller, Lodijenski. Totuși, el preferă să se sprijine pe „știință”. Caută dovezi în stările de conștiință induse de cloroform și epilepsie. Dar mai ales în unele considerații fizico-matematice extrase din foarte recente descoperiri ale relativității și cuantelor.

Sistemul constă mai ales într-o dezvoltare a conștiinței pe măsură ce universul este perceput după una, două, trei sau patru dimensiuni. Prima dimensiune corespunde vieții vegetative, a doua — vieții animale, a treia — vieții umane. În aceasta din urmă, pe care Uspenski o consideră pe sfârșite, gândirea este reglată de logica aristotelică și de matematica euclidiană; morala, prin distincția tranșată între bine și rău, și prin supunerea la injoncțiunile grupului; cunoașterea, prin incomunicabilitatea celor patru forme ale cunoașterii — religia, filozofia, știința și arta; antropologia, prin lupta dintre carne și spirit, și prin absența armoniei interioare. Dar ne aflăm în ajunul unei mutații decisive, adusă de conștientizarea celei de a patra dimensiuni. Gândirea se îmbogățește cu noi senzații, cu o abordare directă a universului, cu o înțelegere a simbolismului, cu un sens cosmic. În noua logică, A este în același timp A și non A, partea poate fi la fel de mare ca întregul. Morala se eliberează de regula exterioară. Extazul, cunoașterea mistică dau acces la infinit, la irealitatea fenomenului, la realitatea imediat percepută a noumenului. Cele patru tipuri de cunoaștere se coordonează și nu mai fac decât una. Spiritul religios surprinde unitatea lui Dumnezeu și a cosmosului, a ocultismului și a științelor exacte, a karmei și a legilor relativității. Universul este perceput ca o ființă vie și conștientă. A sosit ceasul apariției unui nou tip de om, suprapersonal, cosmic, nemuritor.

Ce înțelege el, omul celei de a patra dimensiuni? El surprinde faptul că timpul e spațial; că dreapta, stînga, marele, micul nu mai au nici o semnificație; că nimic nu e mort, nici inconștient; că totul e infinit și fiecare lucru în tot; că realitatea lumii este și irealitatea ei etc. Dar ce este de fapt a patra dimensiune? Ei bine, putem avea intuiția ei practicînd anumite exerciții spirituale asociate cu meditația numerelor transfinite, a geometriei noneuclidiene, a relativității.

Drept concluzie, Uspenski propune o gnoză de tip comun, dar agrementată de lustrul științific al autorului, scrisă într-un stil destul de limpede, susținută de o convingere contagioasă. Această gnoză apare ca atare

⁹⁶ Citez după ediția engleză: Piotr Uspenski, *Tertium Organum, a Key to the Enigmas of the World*, Londra și New York, 1922.

în mai multe fragmente de Malevici, și se știe că ea îi impregnează gândirea.

„Merg u-l-l-u-l-t-k- Pe noul meu drum. Fie ca răsturnarea vechii lumi a artelor să fie înscrisă pe palmele mâinilor voastre.“ Acesta este motto-ul cu alură dadaistă al textului din 1919, *Despre noile sisteme în artă*. Ce teze să extragem din confuzia profetică în care ne introduce Malevici? Cosmosul este în mișcare și în progres. Omul, care face parte din cosmos, participă la acest proces, și îndeosebi participă la activitatea estetică a naturii. Natura înfrumusețează formele, omul la fel. Ca și natura, omul vizează simplitatea mijloacelor. „Gândirea creatoare fuge de ornamentele ajurate și încâlcite“, și se îndreaptă „spre expresia economică simplă a acțiunii produse de energie“. Cubism, futurism și suprematism sînt fondate pe această acțiune.

Natura produce cimpii, munți, mări, insecte. Ea stabilește „o gradație a formelor“ pe suprafața sa creatoare. La fel face și pictorul creator. El ordonează forțele fluide ale energiei picturale și ale energiei colorate în forme, linii, suprafețe-planuri, și cu aceste elemente „separate de semnele lor“ el ajunge la „unitatea contradicțiilor pe suprafața sa picturală“. Astfel, el contribuie la „progresia infinită“. Nu ne putem opri la frumusețe, pentru că natura înaintează cu repeziciune, și pentru că noi facem parte din natură. Artă este deci în progres. Ea trebuie, pe măsură ce se mișcă înainte, să se lepede de trecut. Omul creează ființe mecanice analoge cu ființele naturale. El transformă lumea, și, transformînd-o, se transformă și el. A început prin a reprezenta exact lucrurile. Este ceea ce făceau deja foarte bine grecii și romanii. Dar am învățat de atunci o mulțime de lucruri. A face artă naturalistă ar fi ca și cum am rămîne în vechile forme ale vieții sociale. „Viața nouă dă naștere unei arte noi.“

Pornind de la acest dinamism generalizat, Malevici judecă arta modernă, plasînd-o pe vectorul progresului. Cézanne, de exemplu, a înțeles într-un mod mai conștient decît contemporanii săi principiul geometrizării. Dar „el nu a fost capabil să exprime în profunzime construcțiile plastice și picturale fără fundament obiectiv“. Într-adevăr, scopul este de a realiza, dincolo de formele naturale, un „tablou viu“ care să devină la rîndul său un „membru real al ansamblului lumii vii“. Nu trebuie să imităm natura, ci „să ajungem exclusiv la creație“. Să interpretăm: pînă acum pictorii au imitat natura, natura gata făcută, natura naturală. Trebuie acum să luăm parte la munca naturii, a naturii naturante, să creăm ca ea.

Cubiștii înregistrează un enorm *progres* față de Cézanne. Ei au „pus pictura în evidență“. Prin „pictură“, trebuie să înțelegem o creație pură, o ființă nouă, țîșnită „din craniu, centru creator unic“. În acest sens Malevici spune, printr-o formulă frapantă, că Monet nu s-a străduit să redea lumina așezată pe zidurile catedralei sale, ci „cultiva pictura care creștea pe zi-

durile catedralei“, și „extrăgea picturalul așa cum se extrage perla din stridie“.

Cubismul nu e rău, dar suprematismul merge și mai departe. „Plasați în fața nonobiectivității, trebuie să construim noua formă picturală, fără să imităm formele gata confecționate; în acest fel, ajungem pe drumul direct al creației (...).“ De ce „-ismul“ suprematismului? „Pentru că nimic din lumea picturală nu crește în afara unui sistem.“

În acest punct, Malevici se lasă în voia unui soi de milenarism cosmic. Revoluția picturală se prelungește în revoluție economică și socială. Civilizațiile se sparg unele după altele ca niște baloane de săpun. Motorul se află în „craniul omului“, și globul terestru este o sferă psihică, o „sferă de înțelepciune care trebuie să se rostogolească pe cărările infinitului“ și al cărei ax este psihismul artistului inițiat. Artă avansează o dată cu revoluția, pusă în mișcare de aceeași energie, spre infinit. Acest infinit este dimensiunea suplimentară (a patra, și chiar a cincea) spre care arta „fără obiect“ (*bezpredmetnost*) suprematistă se avîntă, după ce a „lichidat toate artele vechii lumi“.

Trebuie acum să desprindem un sens plauzibil din cel mai important text „teoretic“ al lui Malevici. Publicat în 1922 la Vitebsk, dar scris probabil în 1920 (după Nakov), *Dumnezeu nu a decăzut. Artă, Biserica, Fabrica* este considerat de Marcadé drept „unul din textele filozofice cele mai importante ale secolului XX“⁹⁷. Ceea ce poate fi și este dintr-un punct de vedere istoric, dacă luăm în considerație importanța lui Malevici și a mișcării artistice pe care o precizează. Dar luat în sine, el este o elucubrație extraordinară de confuză.

În opinia lui Marcadé, acest text răspunde unui eseu al criticului și filozofului Gherșenzon: *Imaginea ternară a perfecțiunii*. Este un atac în stil iraționalist împotriva culturii tehnice, care a depersonalizat lumea, l-a rupt pe om de rădăcinile sale, l-a privat de unitatea sa originară, de „existența persoanei în ea însăși“, și constituie un obstacol în calea reconcilierii sale în dragoste. Gherșenzon reia vechea temă slavofilă a cunoașterii integrale în dragoste, și o alătură criticilor contemporane ale modernității, abundente atât în Rusia (Berdiaev, Ivanov), cît și în Germania (Heidegger).

Mai precis, broșura lui Malevici se înscrie într-un curent semidisident al bolșevismului, cel al „Constructorilor de Dumnezeu“ (*Bogostroiteli*). Bogdanov, Lunacearski, Gorki credeau că omul are nevoie de un ideal religios și că, creîndu-l, el îl creează pe Dumnezeu: este o religie a umanității înțelese în progresul său material și simultan spiritual. Marxismul reprezintă în acest sens ultima religie care urmează religiilor biblice, și revoluția socialistă trebuie să marcheze afirmarea sa. Întîlnim la Construc-

⁹⁷ J.-Cl. Marcadé, *Malevitch, op. cit.*, p. 199.

torii de Dumnezeu idei moștenite de la Feuerbach (Dumnezeu ca proiecție ideală a omului), care se amestecă, în spiritul timpului, cu idei smulse lui Mach și Avenarius, reflecției asupra condițiilor cunoașterii științifice, pozitivismului neokantian, „empiriocriticismului“. Lenin detesta toate acestea și le combătea, fără să fie în stare să le înțeleagă. Malevici aderă la ele, fără ca bagajul său intelectual să-i permită să le surprindă într-o mai mare măsură mizele. Dar împumută de la ele vocabularul.

Misticismul brut, aspirația religioasă încilcită a lui Malevici se hrănește în fine din ezoterismul lui Uspenski, fapt care adaugă fără îndoială textului pe care trebuie să-l descifrăm un plus de opacitate criptică. La început există Viața — căci universul este în întregime viu —, al cărei principiu și cauză este *excitația*. Ea se supune, de îndată ce se manifestă, unui *ritm* primordial. Al doilea principiu al Vieții este *gîndirea*.⁹⁸ Dar în desfășurarea sa, Viața primordială se pulverizează, se exteriorizează, gîndirea este obligată să iasă din Interior ca să măsoare Exteriorul pornind de la legi convenționale și de la figuri: într-un fel, asemeni copiilor care construiesc și distrug orașe sau fortărețe, urmînd regulile jocului. Primordialul fără chip, infinitul se fărîmîtează astfel în figura finită și moartă.

„Excitația este o flacără cosmică ce trăiește din nonfigurativ.“ Numai în „îndrăzneala gîndului“ și din cauza necesităților practice ea se răcește în figuri. Dar omul caută să ajungă dincoace de figurativ, acolo unde se află infinitul și absoluta puritate a excitației. El vrea să ajungă în punctul în care nimic nu e separat (în figuri), în care totul e legat, și în care prin urmare nu poate exista nici dig, nici suprafață, nici volum, nici, în general, obiect.⁹⁹ Fiecare figură, fiecare obiect natural este un semn indescifrabil al excitației care constituie stofa universului. A-ți reprezenta ceva este o limitare. Pentru om, „viața și infinitul sînt în faptul că el nu-și poate reprezenta nimic, căci tot ceea ce este reprezentabil e totodată insesizabil în infinitul său ca tot“¹⁰⁰. Ne gîndim aici la un ecou îndepărtat din Spinoza: *Omnis determinatio est negatio*, ceea ce, aplicat la pictură, interzice circumscrierea unui obiect, fiindcă obiectul odată construit lasă în afară realitatea și înfinitatea lumii, care este viața artistului. Sau ne gîndim la noumenul kantian regîndit de Schopenhauer și redus la o metaforă: „Ceea ce numim Realitate este infinitul care nu are nici greutate, nici măsură, nici timp, nici spațiu, nici absolut, nici relativ și nu este niciodată trasat ca să devină o formă. Ea nu poate fi nici reprezentată, nici cognoscibilă.“¹⁰¹

⁹⁸ Vezi K. Malevitch, *Dumnezeu nu a decăzut*, par. 1 și 2.

⁹⁹ Vezi *ibid.*, par. 5.

¹⁰⁰ *Ibid.*, par. 9.

¹⁰¹ *Ibid.*, par. 11.

Sarcina omului este deci să se smulgă fenomenului, figurativului, și să se afunde în misterul universului. Universul, considerat ca perfecțiune, este Dumnezeu: „A-l pătrunde pe Dumnezeu sau a pătrunde universul a devenit sarcina sa primordială.”¹⁰² Dar universul, altfel spus Dumnezeu, nu gîndește. Numai omul gîndește, și tocmai prin gîndire se va identifica cu universul, și anume cu Dumnezeu. „Prin toate producțiile sale, el are speranța că va ajunge la Dumnezeu, sau la perfecțiune, el se pregătește să atingă tronul gîndirii ca finalitate absolută asupra căreia deja nu va mai acționa ca om, ci ca Dumnezeu, căci acesta s-a încarnat în el.” Se produce, așadar, prin intermediul omului, dar în contul universului, o epifanie a adevărului. Ea se află deasupra oamenilor, gîndește pentru ei. Umanitatea se îndreaptă spre gîndirea absolută prin producțiile sale. Și la capăt, Dumnezeu e „construit” ca scop al vieții.¹⁰³

Universul e fără limită, e perfect și fără păcat. El nu cunoaște sistemul familial, nici legile, frontierele, interdictul. Omul însă e limitat și imperfect, și păcătuiește transgresînd interdicțiile. Dumnezeu a aruncat peste el povara lumii. El poartă această greutate cu efort și încearcă să se elibereze, să depășească zona copleșitoare a crimelor și pedepselor, ca să se alătore divinului. El vrea „să ajungă în stare de imponderabilitate, adică să intre în Dumnezeu”¹⁰⁴.

Omul produce deci, și producțiile sale vizează „să-l construiască pe Dumnezeu ca perfecțiune absolută”. El produce figuri, obiecte în care vede niște indicii ale divinului. El îl construiește pe Dumnezeu urmînd două căi, cea a sistemelor religioase și cea a sistemelor tehnice. Dar cele două căi se poticnesc de o limită „dincolo de care se află Dumnezeu, în care deja nu mai există sens”. „Dumnezeu nu este sensul, ci nonsensul.” Aici Malevici (oare prin ce lecturi și intuiții personale?) regăsește motivul teologiei negative: Dumnezeu este în același timp sens și nonsens, ființă și nonființă, figură și „nonfigurativ”. În acest punct se întîlnesc și se distrug simultan cele două căi ale sistemelor religioase și ale sistemelor tehnice.¹⁰⁵

Cele două sisteme sînt convertibile unul în altul. Unul caută perfecțiunea spirituală, celălalt, perfecțiunea corpurilor. Or, spiritul nu poate trăi fără materie, nici materia fără spirit. În plus, materia nu există, fiindcă fizica modernă a volatilizat-o: între materie și spirit nu există decît o diferență de densitate. Materialistul (omul tehnicii), ca și spiritualistul (omul religiosului), cel care se hrănește din mașină, ca și cel care gîndește și se hrănește din Dumnezeu creează figuri la îndemîna lor, sau se consumă pe

¹⁰² *Ibid.*, par. 13.

¹⁰³ Vezi *ibid.*, par. 13 și 14.

¹⁰⁴ *Ibid.*, par. 16.

¹⁰⁵ Vezi *ibid.*, par. 18.

ei înșiși. Totuși, dincolo de aceste obiecte tranzitorii, dincolo de aceste două înțelegeri nesatisfăcătoare ale lumii „se găsește nonfigurativul“. Toate concepțiile noastre practice, rezonabile, „se sparg de Adevărul lor nonfigurativ sau pur și simplu de nonfigurația fără nici un fel de Adevăr“. Întregul ne scapă de sub control, universul este infinit: putem oare „calcula toată această incalculabilitate“? Religia îl vede pe Dumnezeu ca pe o ființă, și „atunci orice lucru este și o ființă, fiindcă orice lucru îl are în sine pe Dumnezeu, un fragment al perfecțiunii“. Malevici recuză deci cu o anumită precizie tipul de teologie care autorizase arta, cea care-l identifică pe Dumnezeu cu ființa și care vede în orice lucru, în măsura în care posedă ființă, un vestigiu sau o urmă a divinului. Malevici, în obscura sa speculație, vede în Dumnezeu un dincolo al ființei radical separat de lucruri, care în figurația lor nu pot trimite decât la neant.¹⁰⁶

Așa cum remarca Uspenski și așa cum o reproșa el lumii de dinaintea celei de „a patra dimensiuni“, omul, divizându-și viața în trei căi, religioasă, științifică și artistică, s-a divizat pe el însuși. În locul unei „unice unități“, el a construit trei „unități de adevăr“ care se ceartă între ele.¹⁰⁷ Religia face ca sufletul să intre în împărăția cerurilor. „Fabrica-uzină“ eliberează corpul de muncă. Ambele vizează același lucru, una schimbând sufletul, cealaltă trupul. Prin gândire, ele duc la Dumnezeu, care este odihnă și nongândire. Atîta vreme cît nu a ajuns în acest punct, omul lucrează după chipul și asemănarea Dumnezeului pe care îl imaginează. Dar Dumnezeu se află dincolo, și o dată cu el omul care a ajuns la el, și unul și altul ca „neant“, ca nonfigurație. În acest dincolo, lucrurile își schimbă aspectul, materia se transformă în energie, vizibilul dispare, dar nu și ființa, care nu poate fi anihilată. Și cum ființa este Dumnezeu, „Dumnezeu nu a decăzut“¹⁰⁸.

Poate că știm destule despre Malevici. Trimit la specialiștii operei pictate, la entuziaștii operei scrise pentru analiza estetică și filozofică a textelor mai puțin centrale, care nu modifică, după părerea mea, imaginea acestei mari personalități. Malevici a ajuns o dată cu Kandinsky la refuzul reprezentării, dar pe căi atât de diferite încît ne putem îndoi că ar fi fost de acord asupra convergenței itinerariului lor. Ei nu ar fi admis că *Pătratul negru* și *Compoziție IV* aparțin aceleiași estetici și ascultă de aceeași intenție, și în această privință trebuie să-i credem. Mediul lor îi separă. Destinul lor politic îi opune. Malevici adera înflăcărat la secolul său de frenezie tehnică, de modernism avangardist, de aspirație revoluționară. Kandinsky păstra în fața lor rezerva unui om mai în vîrstă, educat în spiritul romantismului și spiritualismului simbolist, înclinat spre retragerea

¹⁰⁶ Vezi *ibid.*, par. 23 și 26.

¹⁰⁷ Vezi *ibid.*, par 27-31.

¹⁰⁸ *Ibid.*, par. 33.

elitară. Nimic nu este mai străin caracterului său decît provocarea futuristă sau proiectele de reeducare estetică a maselor, deși pentru o clipă a părut că participă la acestea. Pentru Malevici, promisiunea mîntuirii picturale se adresează întregii umanități.

Cei doi pictori au scris mult și au adus justificări abundente ale deciziilor lor picturale. Ceea ce trebuie subliniat este că ele sînt de natură religioasă atît la Malevici, cît și la Kandinsky. Opțiunea iconoclastă se explică limpede prin ideea divinului.

Adunătura de noțiuni, amestecul de escatologie revoluționară și de reverii asupra științei și tehnicii, lecturile dezordonate sfîrșesc într-un sistem gnostic ale cărui linii mari apar destul de clar dacă ne dăm osteneala să-i scrutăm declarațiile obscure. Există o evoluție a lumii și a artei care, progres după progres, distrugere după distrugere, ajunge la un punct ultim, care e „Dumnezeu“. Acest Dumnezeu depășește orice reprezentare și nu ne putem apropia de el decît pe calea negativă a lipsei de obiect, a non-figurativului. Acest Dumnezeu aflat dincolo de Dumnezeu, la natura căruia participă sufletul artistului, este intuit ca vid perfect, ca neant, ca ființă-nonființă, și orice figurație — cea a obiectelor, ca și a acestui absolut însuși — apare, în această lumină neagră, ca un idol. Iată de ce Malevici avusese grijă să-și atîrne *Pătratul negru* sus într-un colț al sălii de expoziție, ceea ce, pentru orice rus, însemna că-l plasase în „colțul roșu“, locul rezervat sfîntelor icoane.

Riscăm oare o interpretare abuzivă (dar nu mai mult, îndrăznesc să vă asigur, decît multe din glosele inspirate de Malevici) dacă ne imaginăm că *Pătratul negru* are un raport oarecare cu divinul pe care Moise nu-l poate „vedea“ decît din spate, și *Pătratul alb*, cu vederea față în față? În orice caz, nu putem vedea nimic. Ideea extraordinară de înaltă și de ambițioasă pe care Malevici și-o făcea despre pictură, despre misiunea pictorului, despre mîntuirea transcendentă pe care o promite este bună să descurajeze figura, să descalifice imitația. Demnitate infinită a obiectului de pictat, lipsă de demnitate a mijloacelor figurației, extaz mistic și intuiție directă a divinului în punctul extrem al conștiinței — recunoaștem, în aceste broșuri compacte, ingrate, opace, scrise febril de un spirit autodidact și puternic, constantele iconoclasmului.

Rămîn multe lucruri necunoscute în legătură cu Malevici. Noi tablouri, desene, texte ies din nou la lumină după izolarea operei care a durat mai bine de cincizeci de ani. Ce s-a întîmplat de fapt în cele cincisprezece zile pe care le-a petrecut la „casa cea mare“, în toamna anului 1930? Ce i-a cerut G.P.U.? Ce conțineau arhivele sale, pe care prietenii lui s-au grăbit să le distrugă? La ce se gîndea cînd a pictat cîteva pînze în genul „realismului socialist“?

Realismul socialist poate fi pus în opoziție simetrică cu abstracționismul. Acesta recuza evidența simțurilor spre a face să apară o *realitate*

invizibilă. Cel dintâi recuză și el evidența simțurilor, participînd la refularea realității comune și vizibile, a cărei existență e interzisă de regim. El pune în locul ei un *fals* vizibil, și anume utopia realizată (muncitori și țărani radioși într-o lume dezvoltată tehnic...). El are deci nevoie de toate resursele iluziei, perspectiva, panorama etc. În plus, abstracționismul se vrea în ruptură totală cu arta trecutului. Realismul socialist pretinde, dimpotrivă, că reprezintă apogeul său natural. Iată de ce el reia integral stilul ambulanților, promovat la rangul de culme a artei. Cele cîteva pînze pe care Malevici a trebuit să le facă în acest gen sînt niște *curiosa* ale artei.

După acest șoc, el revine la stilurile pe care le practicase înaintea suprematismului, dar într-o lumină și o austeritate noi. Ce semnifică de fapt aceste siluete de țărani fără chip, dar nu și fără barbă; uneori fără brațe, în cămăși rusești, adesea pe jumătate în culori, tăiați de la briu de orizont și în spatele cărora izbucnește cerul albastru al verilor ucrainiene? De ce sînt aceste tablouri atît de vesele și de strălucitoare pe fondul imensului masacru al țărănimii pe care Stalin îl opera în aceeași perioadă, astfel încît ele respiră *a contrario* un fel de tragism? Nu știm destul despre acest subiect.

Dar știm și mai puține lucruri, în ciuda tuturor explicațiilor artistului, despre raportul care există (cel puțin în spiritul său) între mistică suprematistă declarată a anilor 1914-1920 și aceste pătrate, aceste dreptunghiuri, aceste cruci mari care plutesc și par să se miște în spațiul inimaginabil al celei de „a patra dimensiuni“.

O distanță de netrecut subzistă între teorie și străfundurile spiritului artistului, între aceste adîncuri și misterioasa lor transcriere pe hîrtie și pe pînză. În fine, între opera suprematistă și ecoul mondial pe care ea l-a obținut mai apoi în rîndul publicului și al pictorilor care, la rîndul lor, încearcă să descifreze enigma. Dar monotonia care reprezintă prețul ce trebuie plătit pentru misticismul subiectiv — și care trebuie comparată cu monotonia icoanei fixate de canoanele sale și de compromisul posticonoclast — este în timp insuportabilă, și „lipsa de obiect“, care trebuia să constituie punctul final al istoriei artei, a fost o formulă instabilă la care lumea, și în primul rînd Malevici însuși, nu a putut rămîne multă vreme.

Post-scriptum

A nu spune nimic despre Mondrian ar prezenta riscul de a-mi dezechilibra demonstrația, de a lăsa să se creadă că întreaga pictură abstractă s-a născut în Rusia, deși se știe că un al treilea fondator nu îi datorează nimic acesteia.

Vreau pur și simplu să arăt prin ce anume drumul lui Piet Mondrian este același, în ciuda diferențelor de mediu, cu drumul lui Kandinsky și Malevici. Și prin ce se deosebesc cele două drumuri.

În primele sale tablouri, Mondrian se supune docil manierei măștrilor săi, care continuau tradiția olandeză, Mauve, Maris, Israels. În raport cu contemporanii săi ruși, el dobândește astfel o formație clasică mai solidă și mai ordonată. De care se emancipează rapid, spre 1900, sub două influențe pe care le conjugă cu atât mai intim cu cât ele erau deja amestecate, teozofia și simbolismul pictural.

Teozofia este centrală. Mondrian i-a citit pe Mme Blavatsky (o fotografie a acestei doamne a împodobit multă vreme pereții atât de goi ai atelierului său), Schuré, Steiner, Annie Besant și a fost prietenul intim al unui fost preot catolic devenit teozof, H.J. Schoenmakers, căruia i-a preluat o parte din vocabular în scrierile sale teoretice. Teozofia l-a ajutat probabil să-și domolească unele neliniști interioare. Relațiile cu tatăl său, om autoritar și calvinist foarte strict, nu fuseseră comode. Mondrian intenționase să devină predicator, și vocația sa de pictor nu fusese bine acceptată nici de tatăl său, și nici, desigur, de el însuși, fiindcă era ros de remușcări. Teozofia îi oferă un cadru religios mai confortabil: ea îi garantează un acces la structurile profunde ale universului; promite un drum de perfecționare spirituală la capătul căruia spiritul inițial se vede înzestrat cu mari puteri. Privită din punctul de vedere al lui Calvin, teozofia reprezintă un pelagianism extrem, de vreme ce subiectul își obține el însuși mântuirea prin asceză, meditație, cunoaștere iluminativă, și pe de altă parte ea umple abisul insondabil care-l separă pe Dumnezeu de sufletul uman propunând un cosmos plin de divin, continuum evolutiv de materie și de spirit în care materia se spiritualizează tot mai mult pînă cînd devine „viață autonomă a spiritului conștient de el însuși”¹⁰⁹.

În dependența acestor doctrine, peisajele lui Mondrian se încarcă de intenții misterioase, și maniera sa se apropie cînd de *Die Brücke*, cu un plus

¹⁰⁹ Piet Mondrian, *De Stijl*, nr. 1 (1917-1918).

de calm și de „curățenie“ (*Aproape de Gein, arbori cu lună ridicându-se pe cer*, 1902, *Peisaj cu nor roșu*, 1908), când de Hodler, mai adesea de Munch (*Devoțiune*, 1908, *Crizantemă muribundă*, *Floarea soarelui muribundă*, 1908). Seria clopotnișelor, începutul seriei *Arborilor* rămân în același registru patetic, deși Mondrian încearcă uneori tehnicile venite de la Paris. El devenise prietenul lui Toorop, unul din simbolisti cei mai „inițiați“, dar care nu disprețuia, către 1908, puțin pointilism. Acest lucru dă o notă de veselie tabloului *Clopotnița bisericii din Zoutlande*, mai ales dacă o comparăm cu cea a *Bisericii din Dombourg*. Ajungem astfel la catastrofa, din fericire unică în opera sa, a tripticului *Evoluție* (1910-1911). Trei femei goale, stilizate, cu forme rigide. Prima are ochii închiși, a doua, larg deschiși, a treia, din nou închiși. La o privire mai atentă, remarcăm că sfîrcurile și buricul celei dinții sînt reprezentate prin niște minuscule triunghiuri îndreptate în jos (spre Pămînt), ale celei de a doua prin aceleași triunghiuri întoarse spre înalt (spre Cer), în fine, ale celei de a treia prin niște mici dreptunghiuri sau romburi: sinteză a Pămîntului și Cerului, a Naturii și Spiritului. Seuphor interpretează verosimil: somn al cărnii, trezire a spiritului, viziune interioară. Și Dora Vallier: „Triunghiurile își află echilibrul în dreptunghi. Cum să nu vezi aici — în germene — întregul viitor al operei lui Mondrian?“¹¹⁰ Numai în germene, pentru că tabloul ar putea servi drept firmă la o prăvălie unde se vînd stele în cinci colțuri, mandale, cărți de tarot, bețișoare de tămîie și *La Doctrine secrète* de Mme Blavatsky. Dar în 1911, Mondrian debarcă la Paris.

Imediat, talmeș-balmeșul simbolist dispăre. Considerînd drept nul și ne-avenit tot ce a făcut pînă atunci, schimbîndu-și brusc maniera de a picta, Mondrian trece la cubism. Fusese pregătit pentru acest pas de Cézanne, pe care i-l dezvăluise Toorop. În cîteva luni, el se afundă în cubism și iese din el complet prin abstracționism. Cubismul nu e pentru el, ca pentru Picasso sau Braque, un moment dintr-o muncă îndelungată, ci un sistem de forme, în ruptură cu al său, care nu-i mai convenea și care, dat de-a gata, corespundea mai bine intuițiilor sale profunde. Intuiții care, instalîndu-se în cubism, l-au făcut rapid să explodeze. Seria *Arborilor* este continuată la Paris, dar tema e folosită ca un mijloc de a diviza spațiul pînzei, astfel încît structura ritmică devine repede adevăratul „subiect“. De acum înainte, Mondrian își urmează dezvoltarea logică cu încăpățînarea blindă și inflexibilă care-i stă în caracter. Teozofia rămîne prezentă pentru a justifica alegerea unor anumite forme matriciale: ovalul (energia cosmică originară), T-ul (desăvîrșirea), pătratul (lumea în unitatea sa), opoziția dintre orizontală și verticală (unitate a principiilor universale ale masculinului și femininului, ale spiritualului și materialului) etc. Miracolul este că pornind

¹¹⁰ Dora Vallier, *L'Art abstrait, op. cit.*, p. 100.

de la elemente minimale, compoziția ortogonală (s-a certat cu Van Doesburg pentru că acesta voise să introducă diagonală...), folosirea exclusivă a celor trei culori primitive, albastrul, galbenul, roșul, și a celor două „nonculori”, albul și negrul, el a creat o operă coerentă, vie, capabilă să se reinnoiască pînă la moartea sa (1944) și care, prin claritatea sa, calmul său cumpănit, se poate plasa în marea tradiție olandeză.

Mondrian trăia asemeni compatriotului său Spinoza: ținînd mult la independența și singurătatea sa, cîștigîndu-și viața la limita strictului necesar, cast, rezervat, îmbrăcat corect și cu un limbaj cuviincios, în plus politicos și de o sociabilitate rezonabilă. Atelierul său lipsit de confort, minuțios aranjat, nu lăsa alt loc formeî naturale decît o lălea artificială pe care o pictase în alb.

Mondrian nu are în comun cu Kandinsky și Malevici, ca să vorbim ca Taine, nici „rasa”, nici „mediul”. Dar el are „momentul”. Ca și ei, este impregnat de o religiozitate mistică puternic influențată de ezoterismul *fin de siècle*. Ca și Kandinsky, el trece prin simbolism, și ca Malevici, prin cubism, pentru a ajunge la un nonfigurativ fără concesii pe care-l va menține (spre deosebire de ceilalți doi) pînă la capăt, fără să se mai întoarcă înapoi. Și lui, Franța (unde totuși a preferat să trăiască) nu i-a oferit o lecție de pictură, ci *catalizatorul* care *precipită* o expresie artistică ale cărei replici estetice, filozofice și teologice își au rădăcinile în altă parte decît în Parisul său de adopțiune.

În fine, asemeni celor doi pictori ruși, Mondrian face din inovația sa picturală manifestul unei cosmozofii și al unei istoriozofii, care la el, de altminteri, e mult mai puțin ambițioasă și mesianică. „Viața omului de astăzi se îndepărtează treptat de lucrurile naturale, ca să devină tot mai mult o viață abstractă.” „Atenția vitală se fixează pe lucrurile interioare.” „Ca pură reprezentare a spiritului uman, arta se va exprima într-o formă purificată, adică abstractă.”¹¹¹ „Neoplasticismul” (nume pe care Mondrian l-a dat sistemului său) vizează un „echilibru” care „îi distruge pe indivizi ca personalități individuale și creează deci societatea viitoare ca pe o veritabilă unitate” (1926). Este vorba de a construi o „cultură-spre-echilibru” întorcînd spatele „nopții” trecutului. Viața umană „nu va rămîne întotdeauna dominată de natură”. În lumina marii zile a viitorului, omul poate crea o realitate nouă, o *superrealitate*. „Sub influența acestei *superrealități*, viața umană, care era pînă acum mai curînd naturală, se va schimba mai repede într-o viață cu adevărat umană” (*Cerc și Pătrat*, 15 aprilie 1930).

A împinge paralela mai departe ne-ar expune la grave contradicții. Într-adevăr, Mondrian, în ciuda sistematismului limbajului său plastic, a

¹¹¹ P. Mondrian, *De Stijl*, nr. 1.

himerelor sale blavatskiene, rămîne mai modest decît rușii noștri în interiorul meseriei de pictor. El prezintă abstracționismul drept pictura care e potrivită „timpurilor noi“, dar asta nu presupune condamnarea vechii picturi ce corespunde timpurilor de odinioară. Omul contemporan, este un fapt de netăgăduit, se separă de natură: pictura trebuie să țină cont de asta. Cînd, încă puțin cubist, Mondrian se referea la realitate, el se gîdea de fapt la „marile imobile“ din cartierul Montparnasse și la schelăria care le înbrăca. Tot astfel, el este interesat de jazz ca un ritm semnificativ contemporan și care poate fi transpus în pictură (*Broadway Boogie Woogie*, 1943). În ceea ce el numește „reprezentarea exactă a raporturilor“ sau „raportul estetic reprezentat just“, el speră că „întreaga viață modernă se poate reflecta pur într-un tablou“. Sarcina pe care Mondrian o consideră fundamentală este în fond sarcina primă, inițială, a oricărei picturi: *vlak-verdeling*, adică „divizarea suprafeței plane“. Dacă pictura lui Mondrian, depășind limitele ramei, ne-a invadat străzile și orașele, este deoarece cu mijloacele sale voit minimaliste el a atins, așa cum credea, o structură esențială a stării noastre prezente.

Este posibil ca pe măsură ce-și găsește calea, să spunem spre 1920, pictura sa să devină mai *puternică* decît teozofia, ca aceasta să fie pusă în slujba nevoilor personale ale pictorului, și nu invers. Raportul de forță, atît de nefavorabil la începutul carierei sale care dusesse la dezastruoasa *Evoluție*, s-a răsturnat. Dacă Mondrian a avut o asemenea influență asupra lumii noastre, (fastă sau nefastă, nu am s-o judec eu), este pentru că acest olandez care lucra la Paris, la Amsterdam, la New York, adică în centrul acestei lumi, nu a încetat niciodată să-i aparțină.

Mondrian voia „să abstragă“ formele din natură. Trebuie să ne amintim că de jumătate de secol pictura franceză se străduia să practice această căutare a esențialului, această muncă de despuiere, de organizare meticuloasă a pînzei, de retragere în pictură ca într-o realitate autonomă. El își putea însuși fără nici un abuz faimoasa cugetare despre „suprafața plană acoperită de culori reunite într-o anumită ordine“, și ceea ce luase de la Cézanne, era conținut și de Cézanne. Este tendința întreruptă, propriu-zis franceză, spre abstracționism, și, dacă Mondrian a trecut pragul în fața căruia francezii au dat înapoi, e desigur pentru că aceștia nu găseau, ca olandezul, că natura este „tragică“, așa cum repeta el adesea, insuportabilă, și că trebuia să i se întoarcă spatele. Prin acest punct unic, dar decisiv, Mondrian aparține iconoclasmului.

Concluzie

Regimurile religioase sînt în mod inegal favorabile imaginii. Divinul păgîn, immanent lumii, se află în orice lucru produs de natură sau făcut de mîna omului. Varietatea sa plastică este infinită, cuprinzînd un izvor, o piatră, sau, deopotrivă, o mască monstruoasă și *Atena* lui Fidias. Filozofia critică această ubicuitate în numele conceptului. Dar se întîmplă ca conceptul de divin să antreneze imaginea spre interioritatea spiritului unde el se formează și să poarte sufletul spre un dincolo de sine în care imaginea dispare.

Dumnezeul biblic, transcendent, invizibil, inimaginabil în esență, este totuși autorul binevoitor al lumii, care îi poartă „vestigiile” și, în cazul omului, „imaginea”. Servitorul acestui Dumnezeu cinstește cu tot atîta pietate ca Hesiod sau Virgiliu reflexul gloriei divine asupra oricărui lucru din cer sau de pe pămînt.

Dacă este creștin, el crede în plus că în om Dumnezeu însuși nu a locuit, ci s-a „îtrupat”. Această încununare a bunăvoinței divine sporește și mai mult demnitatea creației, dar lasă să se vadă în spatele ei o lume mai frumoasă, mai dezirabilă și care prin urmare, asemeni filozofiei, îi moderează valoarea. Pe de altă parte, ce cult trebuie adus și ce statut atribuit imaginii lui Cristos, care, prin Înălțare, se găsește acum, cu trupul său „circumscris” și reprezentabil, Unu al Treimii misterioase, incognoscibile, nereprezentabilă prin ea însăși?

Înțelegem că un asemenea dispozitiv teologic, cu mult mai problematic decît iudaismul clasic și islamul, este un ghem de dificultăți. E de ajuns cel mai mic dezechilibru care să afecteze locul Verbului în Treime sau uniunea naturilor în persoana lui Cristos, și nu mai există imagine sau nu mai există decît un idol. Revenim atunci la aniconismul filozofic, sprijinit pe cea de a doua poruncă biblică. Astfel, după logica teologiei, imaginea este, în regim creștin, într-o situație instabilă, și istoria prezintă o alternanță de glorie și dispariție.

Cum înclinația omului sau a poporului merge spre idolatrie, în elită, în partea instruită se naște în general protestul împotriva degradării idolatre

a imaginii, apoi împotriva imaginii înseși. Ea poate avea o intenție ortodoxă. Căci ce altceva spune Calvin, o dată cu sfântul Pavel, decît că „Dumnezeu locuiește într-o lumină inaccesibilă” și, cu Isaia, că el nu locuiește „într-o casă făcută de mîna omului”? În același moment, sfîntul Ioan al Crucii refuza să-l confunde pe Dumnezeu cu cea mai religioasă dintre imagini, cu conceptul său sau cu cea mai adevărată experiență mistică: toate acestea trebuiau să fie abandonate „noștii spiritului”.

În ciuda acestor obstacole, așa cum constată istoricul, tocmai în sînul creștinismului și al unei ortodoxii creștine (chiar uitată) imaginea divină a prosperat cu cea mai mare vigoare, în diversitatea cea mai luxuriantă, aprobată de oamenii simpli, de cei docti, de sfinți, încurajată de magisteriul Bisericii.

Dar pentru asta a fost nevoie, pe lîngă reflecția teologică, de circumstanțe care nu s-au reunit durabil — și nu întotdeauna — decît în Occidentul latin al Europei. Prima a constat în atitudinea față de lucruri, de a nu le considera nici divine, nici total abandonate de divin: lucru la care moștenirea antică și adeziunea la creștinism au contribuit deopotrivă, deși într-o manieră diferită. Aceasta a permis schimburile fecunde între imaginea divină și imaginea profană, care au fost de-a lungul timpului ca niște vase comunicante.

Știința modernă tinde să rupă acest raport fericit. Cînd divinul nu mai este perceput în natură, impresionanta tăcere a lumii părăsite scoate în evidență măreția Ideii divine, golită de acum înainte de orice legătură antropo- sau cosmomorfică. De la Pascal și Kant, și pînă la Heisenberg, reînvie în știință, atunci cînd ea nu se mulțumește cu simplul pozitivism, spiritul și mistica vechiului iconoclastm. Merită oare să contemplăm natura dacă o putem *analiza*? Arta devine în mod hotărît, așa cum a văzut Hegel, „un lucru al trecutului”. Totuși, în ochii artistului, materia nu se reduce la întindere, și nici lumina la corpusculi și unde. El nu poate reprezenta lucrurile, nici măcar în maniera cea mai naturalistă, nici măcar fotografiindu-le, fără ca să apară un surplus, deși nu se știe prea bine dacă el vine din lucruri, de la artist sau de la Dumnezeu, dar care atrage admirația și lauda. Iată de ce, cînd arta religioasă nu mai avea forță, sacrul își găsea refugiul în arta profană, și ortodoxia își afla răzbunarea prin pictorii care se gîndeau cel mai puțin la ea, dar care știau să privească așa cum trebuie „fenomenul”.

A doua circumstanță a constat într-o concepție măsurată și moderată a imaginii, pe care Occidentul latin nu a luat-o nici ca egală cu prototipul, nici fără o oarecare participare la acesta. Astfel, ea nu riscă nici critica platoniciană de a fi o amăgire, nici critica iconoclastă de a fi un idol. Și nici critica de a fi o reproducere sterilă, vană și inutilă. Dar echilibrul poate să se rupă, cum vedem în epoca modernă, cînd imaginea, emancipîndu-se de prototip, devine ea însăși prototip.

Eliberată de datoria de a se explica cu natura — sau cu divinul —, imaginea absolută, figurativă sau nu, dar nemailuind în calcul funcția sa de reprezentare, se izolează și se afirmă ca rivală a creatului. Ea se propune ca obiect de cult, celebrat în muzeul în care se vine pentru a se consuma mistic carnea și singele artistului, mediator mîntuitor, teurg, sub auspiciile operei sale.

A treia circumstanță este fericita situație morală și socială a artistului. Este bine pentru vitalitatea imaginii ca artistul să aibă suficientă autonomie în raport cu autoritatea spirituală. Or, în zona latină, aceasta îi preținde în principal excelența în meserie. Ea nu îl însărcinează cu datoria evisacerdotală de a comunica divinul, și nici de a comunica *cu* divinul. De asta se ocupă ea însăși, și nu se întreabă dacă artistul, simplu credincios, este personal capabil de așa ceva. Dacă societatea occidentală îl supune pe artist corporației sau pieței, ea îi lasă spațiu de joc. Ea îi dă în schimb stimulentele unei comenzi, al unei critici, formarea prin intermediul unor măști, îi oferă un cadru retoric și un stil pe care nu trebuie să le reinventeze în întregime. Smulgerea artistului din condiția de artizan, cucerirea numelui, a semnăturii, admiterea picturii în rîndul artelor liberale sînt lucruri dobîndite în epoca modernă. Dar tocmai în acest moment fericit în care artistul a obținut tot ce poate spera în mod rezonabil, echilibrul e amenințat de estetica genialității.

Genialitatea este o atitudine spirituală separatoare prin ea însăși. Ea este proprie artistului: geniile politice, militare, științifice alunecă de acum înainte în tiparul artistului. Genialitatea îl așază deoparte și îl desprinde de societate. El e de acum încolo fără stăpîn, singur responsabil de maniera sa de a picta și de „originalitatea” sa. Ceea ce contează, nu e atît opera, cît, așa cum notează Nietzsche, „spectacolul acelei forțe pe care un geniu o folosește *nu în opere, ci în dezvoltarea sinelui ca operă*”¹. Cucerirea statutului, legitim atîta vreme cît artistul voia să fie recunoscut pentru ceea ce făcea, își depășește scopul cînd el cere proskineza și o obține nu pentru ceea ce face, ci pentru ceea ce este.

Aceste dezechilibre, care nu sînt chiar simultane, se acumulează, acționează treptat asupra imaginii și o împing spre criză. După cum a existat o „încoronare a scriitorului”, există și o încoronare a artistului. Geniul și sublimul, înainte de a deveni o povară, l-au galvanizat pe artist, au exaltat misiunea sa de a fi intermediarul divinului și de a-i transmite focul. Cum divinul nu mai era vizibil în lucruri, ele au trebuit să fie presate, forțate și formele lor deformat pentru a le face să exprime o prezență care le scăpa, pînă cînd cîțiva artiști au făcut pasul hotărîtor și au decis să renunțe complet la ele.

¹ Nietzsche, *Aurora*, par. 548.

Instaurarea „abstracționismului” nu poate fi deci considerată ca o formulă sau o cale picturală printre altele, la fel ca pointilismul, fovismul sau cubismul. El a fost resimțit de fondatorii săi ca o revoluție, mai mult, ca o mutație completă, și nu numai a picturii. Le dau dreptate. Pentru a-l prezenta, a trebuit să mobilizez întreaga istorie, să analizez o poziție spirituală recurentă din cele mai vechi timpuri, care cuprinde altceva decât un stil sau un sistem plastic.

De fapt, dacă luăm în considerare ceea ce s-a petrecut de atunci, atentatul împotriva figurii, ruptura cu „obiectul” au determinat în mod eficient o tăietură departe de a se cicatriza. Astfel încît toată seria contemporană a formelor pare reorganizată de eveniment, ca și cum impresionismul, simbolismul, expresionismul, cubismul și toate „-ismele” ar fi antrenate din ce în ce mai repede spre acest punct de ruptură, în ciuda voinței lor, ca spre o cascadă fără fund.

Mișcarea a fost mondială, dar victoria finală a venit din America. Această țară era aproape predestinată sublimului: picturile sale, în secolul al XIX-lea, au îndrăznit să-i traducă peisajele, care, într-adevăr, în valea râului Hudson sau în Vest, sînt „mari în mod absolut”. Emigrația europeană a semănat aici semințe ce au încolțit impetuos în acest pămînt fertil: nemți care fugeau de nazism, ruși care fugeau de bolșevism, Mondrian, Duchamp, stingher în climatul artistic național și tip aproape pur al artistului absolut, adică fără operă. Principiile lor, mistica lor au fost adoptate cu entuziasm, reformulate de Rothko, puse în aplicare de Pollock, Kline și ceilalți cu o asemenea forță încît America a tresărit de mîndrie în fața acestei *translatio artis* de la Paris la New York. În „expresionismul abstract”, și nu în figurile neliniștite ale lui Hopper sau debordînd de bunătate ale lui Norman Rockwell, și-a plasat ea pînă astăzi (dar asta se poate schimba) marea artă.

Totuși figura, imaginea încearcă să se întoarcă. O întîlnim în pictura adresată marelui public, suprarealism pentru doamne, adevărați sau falși naivi, benzi desenate, în vasta lume a fotografiei, a cărei extindere compensează abandonul imaginii pictate. Ea iese din pămînt, dar în ce stare! la niște pictori de anvergură: puternic monstruoasă la Bacon, parodică la Botero, „brută” la Dubuffet... Un cuvînt doar despre hiperrealism.

În acest curent, obiectele sînt înzestrate cu o neliniștitoare straniețate. *Imitatio* împinsă la extrem capătă caracterul unei halucinații și derealizează tocmai în măsura minuției redării. „Diferența” față de model, pe care Platon și Areopagitul o consideraseră necesară, fiind ștearsă, hiperrealismul produce o versiune „Mme Tussaud” a lumii noastre, dar înspăimîntătoare pentru că natura revine, ca spectrul unui asasinat. Patosul foarte eficient al acestei picturi constă în exhibarea absurdității formelor naturale, a căror obsedantă urîțenie sau al căror vid — nudurile insistă să

detalieze lucruri pe care nudul nu le arătase niciodată — nu atrage slava, nici grația. Asta pentru că, într-adevăr, grația pare să fie retrasă pentru totdeauna.

O asemenea artă ne propune niște imagini radical profane, în sensul că se exclude din ele prin voința de artă pînă și cea mai neînzestrată participare a divinului, în afară, ce-i drept, de plăcerea pe care o poate procura calitatea execuției. Pentru echilibrul general, trebuie să existe în schimb imagini radical sacre, pure de orice element profan, adică de orice referință naturală.

Într-adevăr, în arta contemporană se observă această polarizare. Profanul și sacrul se disociază. Sau mai curînd încearcă să se disocieze, fiindcă e greu de crezut că acest lucru e posibil. În acest caz, polul sacrului pur este de departe cel mai cultivat, în acord cu spiritul de seriozitate al secolului, cu gustul său pentru sublim, cu ambiția exasperată a artei și a artistului.

Este un sacru individual, care aparține artistului și care nu caută, nici nu găsește, un fundament social. Se întîmplă uneori să împrumute unele elemente din Orient, Islam, Africa și Oceania, chiar și din tradiția creștină. Se întîmplă mai des ca el să recurgă la abstracțiune. Ultimii pictori creștini își imaginează rareori că pot trece prin formele naturale. Astfel încît locurile de cult latine folosesc adeseori decorația iconică pentru a suplini printr-un alt sistem slăbiciunea tradiției lor.

Asta pentru că revoluția „lipsei de obiect” ne-a îndepărtat la fel de mult de imaginea păgînă ca și de imaginea creștină. Ar fi fost frumos, și s-a încercat aceasta, să se revină de la a doua la cea dintîi. Drumul e blocat. Imaginea aspiră la sacru, dar sacrul e închis în lipsa de imagine.

Și totuși, în ciuda a ceea ce spune Hegel, nu există o fatalitate în moartea imaginii. Ea re trăiește poate deja fără ca noi să știm, în niște locuri necunoscute, sub forme pe care nu le bănuim. *Mensura, numerus, pondus* pot reveni împreună ca să regleze sacrul și profanul unul prin celălalt, ca să propună imagini divine care dau viață lucrurilor și imagini profane care dau un corp divinului. Știm, într-adevăr, că ele nu prosperă durabil decît împreună, hrănindu-se una din cealaltă, așa cum a demonstrat, timp de cîteva secole, Occidentul Europei.

Secolul nostru a cunoscut mari revoluții în decursul cărora dreptul, proprietatea și alte instituții considerate multă vreme sacre își regăsesc cu greu fundamentul. Să ne mirăm atunci că imaginea, de care o altă revoluție contemporană a îndrăznit să se atingă, se restabilește atît de greu?

Indice de nume

- Aaron, 72, 82
 Abgar, 121, 122, 171
 About, Edmond, 278
 Adams, Steven, 295, 296
 Adrian I (papă), 164
 Agheu, 76
 Ahab, 76
 Albert cel Mare, 173, 181
 Alcuin, 164
 Alexandru, 67, 77
 Alexandru VI Borgia (papă), 183
 Alquié, Ferdinand, 342
 Altdorfer, Albrecht, 102, 342
 Amaury-Duval, 277, 285, 293
 Ambrosie (sfântul), 122
 Ammonius Saccas, 102
 Anaxagora, 30, 49, 152
 Anaximandru, 24, 25, 26
 André, P., 253
 Angelico, Fra, 146, 156, 181, 285,
 286, 287, 291, 303, 304
 Antioch Epifanul, 77
 Antonin de Florența, (sfântul), 187
 Antonius, 67, 68
 Apollinaire, Guillaume, 286
 Aqiba (rabbi), 83, 193
 Arhimede, 51
 Aristotel, 20, 28, 34, 44-50, 53, 57,
 59, 118, 141, 168, 172, 173, 177,
 184, 205, 219, 253, 261, 306
 Arius, 127
 Arp, Hans, 343, 354
 Arsinoe, 67
 Atanasie (sfântul), 126
 Audubon, John James, 254
 Augustin (sfântul), 8, 24, 25, 65, 75,
 91, 96, 112-119, 154, 167, 169,
 171, 172, 201, 237
 Augustus, 68
 Aurelian, 68
 Aurier, Georges Albert, 268, 330, 331,
 369
 Autrecourt, Nicolas d', 177
 Averroes, 90
 Avicenna, 90
 Avraam, 79, 80, 84, 101, 115, 147,
 148, 190, 195, 207
 Babus, 50
 Bacon, Francis, 402
 Bakst, Léon, 347, 348
 Bakunin, Mihail, 383
 Balla, Giacomo, 381
 Balzac, Honoré de, 239, 377
 Bardy, G., 179
 Barr, Alfred, 380
 Batteux (abate), 255
 Baudelaire, Charles, 11, 246, 250,
 251, 252, 256-261, 265, 275, 285,
 313, 316, 322, 323, 324, 330, 331,
 336, 353
 Bazaine, Jean, 292
 Bazille, Frédéric, 264
 Beardsley, Aubrey, 270, 298, 302,
 323, 351
 Beckmann, Max, 182
 Beckwith, John, 158
 Bellarmin, François, 178, 190
 Bellini, Giovanni, 102
 Bellmer, Hans, 342

- Benedict XIV (papă), 188, 189, 190, 191
 Bénichou, Paul, 322
 Benoîs, Alexandr, 345, 346, 347, 348, 350, 383
 Berdiaev, Nicolai, 347, 389
 Bernadette din Lourdes (sfînta), 65
 Bernard de Clairvaux (sfîntul), 166
 Bernard, Émile, 263, 280, 292, 340
 Bérulle, Pierre de, 212
 Besant, Annie, 352, 358, 395
 Bilibin, Ivan, 351
 Blake, William, 244, 294, 298
 Blavatsky, Helena, 12, 330, 332, 352, 358, 361, 387, 395, 396
 Bloy, Léon, 279
 Blunt, Anthony, 182, 186, 192
 Bobrinskoy, Boris, 145, 149
 Boccioni, Umberto, 381
 Böcklin, Arnold, 245, 269, 315, 327, 361
 Bœspflug, François, 83, 88, 133, 149, 164, 189, 191, 193
 Boethius, 167
 Bogdanov, Alexandr, 389
 Boileau, Nicolas, 11, 246, 247, 251, 258, 318
 Bonaventura (sfîntul), 168-171, 181, 184
 Bonnard, Pierre, 268, 274, 324, 341, 348
 Bonnat, Léon, 243
 Borisov-Musatov, Victor, 347, 348
 Börsch-Supan, Helmut, 305, 308, 310, 311
 Borso d'Este, 66
 Bossuet, Jacques Bénigne, 119, 284, 322
 Botero, Fernando, 402
 Botticelli, Sandro, 186, 301
 Boucher, François, 207, 254, 286
 Boudin, Eugène, 263, 266
 Bouguereau, William, 264, 270
 Braque, Georges, 271, 272, 339, 348
 Brauner, Victor, 342
 Brentano, Clemens, 304
 Brett, John, 298
 Briulov, Karl, 344
 Broussole (abate), 179
 Brown, Ford Madox, 296, 298
 Brown, Peter, 125
 Brunschvicg, Léon, 204
 Bruyne, Edgar de, 14, 169, 170, 172, 173, 174
 Buffet, Bernard, 13
 Burden, Jane, 300, 302
 Burke, Edmund, 170, 248-249, 250, 251, 260, 318
 Burluik, David și Vladimir, 349, 350, 352, 379
 Burne-Jones, sir Edward, 245, 293, 298, 300, 301, 302, 323, 361
 Cabanel, Alexandre, 264, 300
 Cachin, Françoise, 329, 361, 366
 Caillebotte, Gustave, 263
 Cajetan, Tommaso, 178, 189
 Caligula, 68, 69
 Calvin, Jean, 10, 186, 187, 188, 199-204, 205, 207, 216, 217, 376, 395, 400
 Campenhausen, H., 130
 Caravaggio, 165
 Carol cel Mare, 164
 Carrà, Carlo, 381
 Carracci, Ludovico și Agostino, 185, 194, 270
 Cartier, Étienne, 286
 Carus, Carl Gustav, 305, 306, 307, 310, 311, 330
 Castagnary, Jules Antoine, 278
 Castiglione, Baldasare, 173
 Cehov, Anton, 345, 358
 Celsus, 69
 Cernîșevski, Nicolai, 358
 Cézanne, Paul, 12, 243, 244, 245, 263, 264, 265, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 293, 319, 338, 339, 340, 341, 350, 361, 368, 380, 388, 396, 398
 Cezar, 68
 Chagall, Marc, 85, 281
 Champaigne, Philippe de, 270
 Chardin, Jean Siméon, 207, 254, 270, 373
 Chastel, André, 193
 Chateaubriand, François René de, 284, 322
 Chenavard, Paul, 258, 288, 293, 303
 Chevreul, Eugène, 366

- Chiril din Alexandria (sfîntul), 122, 130, 131
- Chouillet, Jacques, 247
- Cibot, François-Barthélemy, 293
- Cicero, 27, 31, 50-54, 63
- Clair, Jean, 14
- Claudiel, Paul, 257
- Cleante, 50
- Clearchus, 67
- Clement din Alexandria (sfîntul), 122
- Clément, Olivier, 150, 152, 153
- Cleopatra, 67
- Cocteau, Jean, 271, 273
- Collinson, James, 295
- Commodus, 68
- Compagnon, Antoine, 14
- Constable, John, 168, 244, 295, 305, 309
- Constantia, 129
- Constantin, 8, 69, 70, 124, 129
- Constantin V Copronimul, 9, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141
- Cornelius, Peter von, 244, 258, 303, 304
- Corot, Camille, 11, 102, 245, 258, 259, 264, 312, 314
- Correggio, 183, 234, 373
- Courbet, Gustave, 11, 243, 245, 314
- Cousin, Victor, 287
- Couturier, M. A. (O.P.), 289, 290-292
- Coyper, Charles Antoine, 255
- Cozens, John Robert, 295
- Crescence de Kaufbeuren, 188, 190
- Crivelli, Carlo, 102
- Crouzel, Henri, 92, 102
- Dali, Salvador, 342
- Daniel, 189, 294
- Daniélou, Jean, 107, 109, 110
- Daumier, Honoré, 245, 258
- David, 84, 101
- David, d'Angers, (Pierre-Jean David, zis), 311
- David, Louis, 11, 243, 244, 246, 291, 295, 312
- Debussy, Claude, 361
- Decamps, Alexandre, 327
- Degas, Edgar, 11, 245, 263, 264, 265, 267, 268, 279, 313, 339
- Delacroix, Eugène, 11, 243, 244, 246, 250-252, 258, 264, 273, 277, 285, 313, 314, 327
- Delaunay, Robert, 274, 352, 354
- Della Robia, Luca, 146
- Delvaux, Paul, 342
- Demetrios Poliorcetul, 66
- Democrit, 31
- Denis, Maurice, 255, 261, 277, 314, 326, 338, 340, 348
- Derain, André, 269, 273, 329
- Descartes, René, 369
- Desvallières, Georges, 292
- Diaghilev, Serge, 271, 273, 345, 346
- Dickens, Charles, 296
- Diderot, Denis, 11, 247, 253-256, 265, 266
- Diès, Auguste, 32
- Dio Chrysostomos, 54, 62
- Diocletian, 70
- Diogene Laertius, 51
- Dionisie Areopagitul (sfîntul), 70, 142, 167, 169, 191, 200
- Dix, Otto, 273
- Domitian, 68
- Donatello, 66, 181
- Dostoievski, Fiodor Mihailovici, 148, 233, 344, 345, 383
- Du Bos, Jean-Baptiste, (abate), 248, 255
- Dubuffet, Jean, 402
- Duchamp, Marcel, 111, 274
- Düchting, Hajo, 350, 353, 368
- Dufy, Raoul, 269, 274
- Duns Scot, 177, 184
- Durand de Saint-Pourçain, 178, 189
- Duranty, Edmond, 264, 265
- Dürer, Albrecht, 303, 368
- Ecaterina (sfînta), 126, 181
- Ecaterina II, 344
- Eckersberg, Cristoffer Wilhelm, 312
- Eco, Umberto, 172, 174, 175-176
- Eduard VI, 187
- Efrem din Nizib, 96
- El Greco, 102
- Éliphas Lévi (Alphonse Charles Constant, zis), 332
- Elisabeta I, 187

- Empedocle, 29
 Engels, Friedrich, 254
 Epictet, 63
 Epifanie, 137
 Erasm din Rotterdam, 183-4
 Ernst, Max, 342, 343
 Ettinghausens, Richard, 89
 Euripide, 27
 Eusebiu din Cezareea, 31, 69, 129,
 137, 140, 141, 142, 201, 217
 Evagrie din Pont, 137
 Evdokimov, Pavel, 145
 Ezechia, 83
 Ezechiel, 82, 91
 Ezra, 76

 Farabi, Abu al-, 90
 Fattori, Giovanni, 312
 Feininger, Lyonel, 353
 Félibien, 255, 269
 Fénelon, François, 208, 248, 288
 Fénéon, Félix, 255, 264
 Ferekyde din Syros, 27
 Fermigier, André, 270, 272, 277
 Ferry, Luc, 14
 Festugière, A.-J., 62, 63, 64
 Feuerbach, Ludwig, 390
 Fichte, Johann Gottlieb, 365
 Ficino, Marsilio, 66
 Fidas, 37, 53, 54, 59
 Fielding, Henry, 245
 Filip II, 67
 Filon din Alexandria, 63, 85, 92-94,
 102, 103, 106, 108
 Filonov, Pavel, 379
 Filostrat, 53
 Fini, Léonor, 342
 Firdusi, 90
 Flandrin, Hippolyte, 277, 303
 Flaubert, Gustave, 246, 288, 322, 324
 Flavius Josephus, 83
 Flaxman, John, 294
 Florenski, Pavel, 347
 Focillon, Henri, 304, 313
 Foucart, Bruno, 14, 283, 284, 285, 288
 Fouquet, Jean, 157
 Fragonard, Jean Honoré, 207, 254
 France, Anatole, 232
 Francisc din Assisi (sfintul), 180

 Freud, Sigmund, 314, 324, 341
 Friedrich, Caspar David, 11, 102, 233,
 244, 245, 304-312, 330
 Fromentin, Eugène, 252, 261-263, 327
 Fulgențiu, 183
 Fumaroli, Marc, 195
 Füssli, Johann Heinrich, 244, 301

 Galilei, Galileo, 369
 Gardet, Louis, 87
 Garrigues, Juan Miguel, 123
 Gauduin, Paul, 12, 182, 245, 263, 267,
 268, 269, 271, 280, 326, 327, 328,
 329, 330, 331, 338, 384
 Gautier, Théophile, 277, 324
 Gavarni, Paul, 259
 Gay, Nicolas, 344
 Géricault, Théodore, 244, 246
 Gérôme, Jean Léon, 258
 Ghippius, Zinaida, 347
 Gilson, Étienne, 14, 112, 113, 115,
 116, 167, 168, 172
 Giotto, 181, 302
 Gleyre, Charles, 277
 Goethe, Johann Wolfgang von, 246,
 304, 306, 363
 Goetschell, Roland, 86
 Golding, John, 271
 Goldschmidt, Victor, 14, 33
 Goldwater, Robert, 327, 329
 Goncarova, Natalia, 348, 349, 350,
 381
 Goncourt, Edmond și Jules de, 255
 Gorki, Maxim, 389
 Gowing, L., 250
 Goya, Francisco, 244, 246
 Grabar, André, 60, 122, 123, 124, 136
 Grabar, Oleg, 89
 Gracq, Julien, 301
 Grațian, 171
 Gray, Camilla, 345, 380
 Grigore cel Mare (papă), 162, 171,
 178, 187, 194, 201
 Grigore din Nazianz (sfintul), 75
 Grigore de Nyssa (sfintul), 8, 96, 106-
 112, 113, 115, 122, 124, 127, 128,
 163, 206
 Gropius, Walter, 333, 353
 Grosz, Georg, 330

- Grünwald, Matthias, 180
Guys, Constantin, 259
- Hadot, Pierre, 57
Hadrian (împărat), 68
Hauser, Kaspar, 233
Heckel, Erich, 324, 333, 354, 367
Hegel, G.W.F., 10, 20, 23, 44, 60,
180, 203, 204, 218-242, 245, 249,
252, 261, 274, 280, 282, 285, 286,
291, 305, 311, 314, 319, 347, 358,
363, 371, 400, 403
Heidegger, Martin, 119, 389
Heisenberg, Werner, 400
Helleu, Paul César, 264
Henry, Anne, 315
Henry, Michel, 350, 367-377
Heraclit, 29, 32, 93
Heraclius (împărat), 125
Hermes Trismegistes, 63, 64, 65, 183
Hesiod, 19, 24, 25, 26, 27, 31, 63, 399
Hilton, Timothy, 296, 299, 301
Hitler, Adolf, 271, 274
Hlebnicov, Victor, 379
Hodler, Ferdinand, 328, 396
Hoffmann, Ernest Theodor Amadeus,
246
Hölderlin, Friedrich, 327
Homer, 7, 19, 22, 26, 27, 31, 37, 39,
40, 51, 63, 80, 176, 285
Hoog, Michel, 339, 341
Hopper, Edward, 402
Horațiu, 68, 163, 171, 247, 255
Hrușceniș, Alexei, 379
Huet (episcop), 247
Hugo, Victor, 257, 322
Hume, David, 245, 253, 299
Hunt, William Holman, 295, 296, 297,
303, 311, 327
Huxley, Aldous, 154
Huysmans, Joris-Karl, 263, 264, 313
- Iacov, 81, 115, 195, 207
Iamblichos, 65
Iaroșenko, N.A., 344
Iason, 77
Ieronim (sfîntul), 122
Ignățiu de Loyola (sfîntul), 195
Ilie (sfîntul), 76, 79, 84
- Ingres, Jean Auguste, 244, 258, 264,
268, 277, 285, 291, 327
Inocențiu III (papă), 167
Ioan Chrysostomos (sfîntul), 122
Ioan al Crucii (sfîntul), 400
Ioan Damaschinul (sfîntul), 122, 134,
138, 139, 142, 143, 149, 177, 191
Ioan Evanghelistul (sfîntul), 8, 91, 95
Iona, 120
Irineu (sfîntul), 8, 96-102, 106, 122
Irod, 77, 80
Isaac, 84, 115, 195, 207
Isaia, 74, 122, 400
Israels, Jozef, 328, 395
Itten, Johannes, 333, 353
Iuda Macabeul, 77
Iustin (sfîntul), 63
Ivanov, Alexandr, 344, 389
- Jaeger, Werner, 14, 25, 26, 27, 28
Janmot, Jean-Louis, 293
Jawlensky, Alexei von, 351, 352
Jeanne de Plaisance, 183
John de Salisbury, 183
Jones, Jasper, 375
Jouve, Esprit Gustave, 287
Jukovski, Vasili, 304
- Kandinsky, Nina, 350
Kandinsky, Wassily, 11, 12, 13, 262,
272, 274, 293, 327, 330, 331, 349-
377, 378, 379, 384, 386, 392, 393,
397
Kant, Immanuel, 10, 44, 66, 206,
207-218, 219, 224, 228, 232, 233,
237-242, 243, 245, 249, 260, 291,
310, 314, 315, 316, 318, 319, 375,
376, 400
Kaulbach, Wilhelm von, 258
Khnopff, Fernand, 269, 323, 342
Kirchner, Ernest Ludwig, 326, 330,
352, 367
Klee, Paul, 340, 350, 353, 356, 368,
378, 384
Klein, Robert, 111
Kleist, Heinrich von, 304, 308
Klimt, Gustav, 243, 244, 245, 300,
315, 323
Kline, Franz, 111, 402

- Klinger, Julius, 323
 Kliun, Ivan, 353
 Koch, Joseph Anton, 102, 244
 Koyré, A., 217
 Kramskoi, Ivan, 344
 Kubin, Alfred, 315, 323
 Kuznețov, Pavel, 348

 Labisse, Félix, 342
 Lacordaire, Henri, 287
 Lacoste, Jean, 210
 Lactanțiu, 201
 Lafon, Jacques-Émile, 293
 Lamartine, Alphonse de, 246, 322
 Larionov, Mihail, 348, 349, 350, 379, 380, 381
 La Tour, Georges de, 157
 Lavergne, Sabine de, 290
 Lazerges, Hippolyte, 293
 Lee, Rensselaer W., 163
 Léger, Fernand, 380
 Legros, Alphonse, 258
 Lehmann, Henri, 268, 293
 Lemaire, Gérard-Georges, 298, 300
 Leon I (impărat), 125
 Leon III Isaurianul, 125, 136, 158
 Levêque, Pierre, 67
 Levițki, Dimitri, 344
 Leys, R., 108, 110
 Lhote, André, 261, 349
 Lisip, 21
 Lisițki, Lazar, 353
 Lista, Giovanni, 381
 Locke, John, 253
 Loeben, O.H. von, 310
 Longin, 80, 81, 225, 246
 Lorrain, Claude, 373
 Lossky, Nicolas, 83, 88, 133, 149, 164, 193
 Luca (sfîntul), 124, 171, 181, 303
 Lucian, 74
 Ludovic de Granada (sfîntul), 195
 Lunacearski, Anatol, 353, 389
 Luther, Martin, 135, 187, 232, 288

 Maar, Dora, 274
 Macke, August, 352, 353, 367, 370
 Maeterlinck, Maurice, 358, 361
 Magnelli, Alberto, 354
 Magritte, René, 341
 Mahomed, 88
 Maimonide, Moise, 85
 Maistre, Joseph de, 257
 Makovski, Serghei, 344
 Malczewski, Jacek, 323
 Maleahi, 76
 Malevici, Kazimir, 12, 13, 102, 262, 272, 274, 327, 330, 338, 340, 341, 349, 350, 353, 356, 368, 377-394, 397
 Mallarmé, Stéphane, 264, 313
 Malraux, André, 150
 Mamontov, Savva, 345, 346
 Manent, Pierre, 15
 Manessier, Alfred, 292
 Manet, Édouard, 11, 243, 245, 259, 263, 265, 267, 273, 293, 314
 Manilius, 62
 Marc, Franz, 350, 352, 353, 367, 370
 Marcadé, Jean-Claude, 378, 380, 382, 384, 389
 Marinetti, Filippo Tommaso, 381
 Marion, Jean-Luc, 14
 Maritain, Jacques, 172
 Marquet, Albert, 269, 274
 Marrou, Henri-Irénée, 70
 Martin, John, 294, 295, 298
 Martineau, Emmanuel, 380, 382
 Marx, Karl, 254, 314
 Masson, André, 272, 343
 Masson, Denise, 88
 Mașkov, Ilia, 349
 Mathieu, Pierre-Louis, 280
 Matisse, Henri, 11, 102, 144, 269, 270, 274, 282, 324, 329, 341, 347, 348, 349, 350, 351, 361, 373, 380
 Matiușin, Mihail, 379
 Mauropus, Ioan, 146
 Maxim Mărturisitorul, 131, 132, 142
 Meir de Rothenburg (rabbi), 84
 Meissonier, Ernest, 243, 258, 264
 Melikian-Chirvani, Assadullah Souren, 88, 89
 Meliton din Sardes, 96
 Memling, Hans, 102, 156
 Menestrier, François, 194

- Menozzi, Daniele, 14, 162, 163, 164, 178, 179, 180, 182, 186, 187, 188, 192, 193, 276
- Merejkovski, Dimitri, 347
- Mérimée, Prosper, 251
- Meryon, Charles, 259
- Metodiu din Olimp, 96, 143
- Meyendorff, Jean, 145
- Michelangelo, 66, 181, 186, 196, 256, 277, 286, 294, 298, 301, 384, 385
- Migne, Jacques Paul, 287
- Millais, John Everett, 245, 295, 296
- Millet, Jean-François, 245, 268, 277-279, 289, 328
- Minnerath, R., 70
- Mirbeau, Octave, 264
- Miró, Juan, 343, 354
- Modigliani, Amedeo, 281
- Moholy-Nagy, László, 333, 353
- Moise, 73, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 96, 103, 109, 110, 183, 207, 256, 298, 335, 340, 360, 393
- Molanus, 192
- Mommsen, Theodor, 77
- Mondrian, Piet, 11, 12, 274, 330, 354, 368, 378, 379, 395-398, 400
- Monet, Claude, 102, 153, 243, 244, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 293, 313, 330, 339, 350, 355, 373, 388
- Montaigne, Michel de, 206
- Montalembert (Charles Forbes, conte de), 287, 291
- Montesquieu, 13, 255
- Moreau, Gustave, 245, 259, 268, 292, 312, 323, 327, 347
- Morozov, Ivan, 347
- Morris, William, 298, 299, 300
- Mossa, Gustav-Adolf, 324
- Munch, Edvard, 243, 245, 269, 270, 315, 324, 351, 396
- Münter, Gabriele, 350, 351, 352
- Musorgski, Modest Petrovici, 346, 353, 361
- Nakov, Andrei, 340, 378, 380, 383, 389
- Neemia, 76
- Nero, 68, 69
- Nerval, Gérard de, 308, 325, 326
- Newman, John Henry, 130
- Nichifor de Constantinopol (sfintul), 140, 141, 143, 146
- Nichols, Aidan, 163
- Nicias, 21
- Nicolae V (papă), 187
- Nietzsche, Friedrich, 132, 233, 241, 255, 314, 370, 381, 400
- Nieuwerkerke (conte), 263
- Nilsson, M. P., 21
- Nolde, Emil, 182, 329, 330
- Occam, William, 177
- Origene, 8, 69, 75, 96, 102-106, 108, 110, 111, 112, 115, 130, 132, 142, 202
- Otonelli, (S.J.), 193
- Oudry, J.-B., 254
- Ouspensky, Leonid, 122, 133, 145, 150, 151, 155
- Overbeck, Friedrich, 244, 258, 302, 303, 304
- Ovidiu, 185
- Pacaut, Marcel, 121
- Pacheco, Francisco, 193
- Paleotti, Gabriele, 192, 193
- Palmer, Samuel, 295
- Panetius, 50
- Panofsky, Erwin, 52, 53, 60, 185, 368
- Papaioannou, Kostas, 19, 21, 22, 47, 123
- Papus (Gérard d'Encausse, zis), 334
- Parmenide, 28, 152
- Pascal, Blaise, 10, 204-207, 213, 214, 216, 218, 400
- Passeron, René, 342
- Patinir, Joachim, 342
- Pausanias, 75
- Pavel (sfintul), 8, 91, 95, 103, 122, 123, 126, 132, 146, 168, 192, 205, 400
- Pechstein, Max, 329, 352
- Peladan, Joséphin, 12, 269, 323, 329, 330, 335, 346, 358
- Perov, Vassili, 344
- Pforr, Franz, 302
- Picabia, Francis, 342

- Picasso, Pablo, 11, 244, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 327, 340, 347, 349, 350, 361, 368
- Pico de la Mirandola, 66
- Piel, Louis Alexandre, 288
- Piles, Roger de, 255
- Pindar, 19, 22
- Pisarev, Dimitri, 358
- Pissarro, Camille, 263, 264, 266, 281, 328
- Pitagora (filozof), 335, 337
- Pitagora (sculptor), 21
- Pius II (papă), 186
- Pius XII (papă), 290
- Platon, 7, 14, 20, 24, 25, 27, 28, 30, 31, 32-44, 45, 47, 49, 50, 52, 53, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 74, 85, 102, 104, 106, 108, 110, 118, 128, 142, 147, 152, 168, 169, 183, 184, 200, 204, 210, 218, 219, 317, 335, 363, 402
- Plehanov, Gheorghe, 347, 358
- Pliniu, 21, 53
- Plotin, 24, 44, 54-61, 69, 75, 97, 102, 108, 109, 111, 112, 113, 115, 123, 129, 136, 147, 149, 169, 234, 265, 387
- Plutarh, 63, 68
- Pollock, Jackson, 244, 267, 402
- Polygnot, 21
- Popova, Liubov, 353
- Posidonius, 50, 51, 115
- Poussin, Nicolas, 119, 185, 212, 250, 251, 264, 269, 270
- Praxiteles, 21
- Praz, Mario, 300, 324
- Proclus, 65, 66, 70
- Protagoras, 30, 31
- Proust, Marcel, 203, 315
- Prud'hon, Pierre Paul, 244, 273
- Ptolemeu II Philadelphul, 67
- Puech, Henri-Charles, 14, 55, 56, 57, 61
- Punin, Nicolai, 353
- Puvis de Chavannes, Pierre, 268, 271, 312, 313, 347
- Racine, Jean, 249, 259
- Rafael, 13, 50, 60, 150, 155, 157, 181, 184, 234, 256, 259, 270, 273, 286, 299, 304, 373
- Ramdohr, Friedrich Wilhelm von, 308
- Raynaud, Philippe, 15, 314
- Redon, Odilon, 102, 245, 327
- Redouté, Pierre Joseph, 254
- Regamey, R. (O.P.), 289, 290, 291
- Rembrandt, 278
- Renan, Ernest, 51, 232, 257
- Renoir, Auguste, 263, 265, 267, 268, 293, 313
- Repin, Ilia, 344, 355
- Restout, Jean, 275
- Rewald, John, 263, 264
- Reynolds, sir Joshua, 245
- Ricci (episcop), 275
- Richeome (S.J.), 194
- Richier, Germaine, 290, 292
- Riegl, Alois, 267
- Riffard, Pierre A., 335
- Rio, François-Alexis, 286, 291
- Riout, Denys, 263
- Rockwell, Norman, 402
- Rodin, Auguste, 270
- Rodčenko, Alexandr, 353
- Rops, Félicien, 323
- Rosset, Clément, 315, 318
- Rossetti, Dante Gabriel, 245, 293, 295, 297, 299, 300, 301, 302, 303, 323, 361
- Rothko, Mark, 85, 402
- Rouault, Georges, 292, 348
- Rouleau, François, (S.J.), 15, 145
- Rousseau, Henri (zis Vameșul), 342, 352
- Rousseau, Jean-Jacques, 248, 250, 288, 305, 341
- Rubens, Peter Paul, 106, 156, 181, 250, 251, 261, 262, 264, 271
- Rubliov, Andrei, 157, 190
- Ruskin, John, 296, 298
- Ruysdael, Jacob van, 261
- Saint-Aubin, Gabriel de, 259
- Saint-Girons, Baldine, 247, 248
- Samuel, 101
- Sarian, Martyros, 348
- Savonarola, Gerolamo, 186

- Schaeffer, Jean-Marie, 14
 Scheffer, Ary, 288
 Schelling, Friedrich, 60, 286, 306, 347
 Schiele, Egon, 244, 273, 315
 Schiller, Friedrich von, 23, 211
 Schlegel, August Wilhelm von, 285, 302, 303
 Schmidt-Ruttluff, Karl, 329, 352
 Schmitt, Jean-Claude, 164, 165
 Schnapper, Antoine, 15, 246
 Schnorr, Julius, 303
 Scholem, Gershom, 85, 86
 Schönborn, Christoph von (O.P.), 14, 126, 127-129, 136, 138
 Schopenhauer, Arthur, 11, 212, 312, 314-322, 323, 324, 325, 326, 370, 375
 Schuhl, Pierre-Maxime, 37
 Schuré, Édouard, 12, 330, 332, 335, 395
 Schwabe, Carlos, 323
 Scopas, 21
 Sed-Rajna, Gabrielle, 84, 85, 281
 Segantini, Giovanni, 361
 Seligmann, Kurt, 342
 Sendler, Egon, 120, 143, 145, 146, 148
 Seneca, 53, 63
 Serenus (episcop), 162
 Sergius (patriarh), 125
 Serov, Valentin, 347
 Sérusier, Paul, 268, 269, 348
 Seuphor, Michel, 396
 Seurat, Georges, 263, 268, 338, 341, 361, 366
 Severini, Gino, 381
 Seznec, Jean, 14, 184, 193, 194
 Shaftesbury, Anthony, 248
 Shakespeare, William, 21, 249
 Sherringham, Marc, 169, 224
 Siddal, Elizabeth, 299
 Sigismund Malatesta, 186
 Signac, Paul, 361
 Silver, Kenneth, 341
 Simon, Marcel, 84
 Sixtus Quintus, 186
 Skriabin, Alexandr, 348, 352, 361
 Socrate, 28, 31, 34, 36, 37, 122, 146, 183, 210
 Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi, zis), 165
 Solomon, 76, 80, 83
 Soloviov, Vladimir, 148, 156, 157, 347
 Somov, Konstantin, 347
 Soulages, Pierre, 375
 Surikov, Vasili, 344
 Spinoza, Baruch, 390, 397
 Stalin, I.V., 271, 394
 Stasov, Vladimir, 347
 Steiner, Rudolf, 330, 332, 333, 334, 336, 352, 358, 395
 Stendhal, 246
 Stepanova, Varvara, 353
 Strauss, David, 344
 Stuck, Franz von, 245, 323, 324, 327, 346, 350, 361
 Suarez, François, 189, 190
 Suger (abate), 167
 Swedenborg, Emanuel, 288, 335
 Șcedrin, (Mihail Saltikov, zis), 345
 Șciukin, Serghei, 144, 347
 Tacit, 83
 Taine, Hippolyte, 237, 250, 397
 Tanguy, Yves, 342
 Tatlin, Vladimir, 379
 Temistocle, 21
 Teodor Studitul (sfintul), 140, 141, 142, 143, 157, 191, 201, 228
 Teofan Grecul, 157
 Tertulian, 120, 122
 Thales, 25, 119
 Théodulfe d'Orléans, 164
 Thiers, Adolphe, 251
 Thomas de Celano, 180
 Tieck, Ludwig, 302, 304, 311
 Tinguely, Jean, 368
 Tintoretto, 298
 Tissot, John James, 298
 Tițian, 153, 234, 250, 259, 298
 Tolstoi, L.N., 38, 315, 328, 344, 345, 363
 Toma d'Aquino (sfintul), 75, 85, 90, 167, 168, 172-178, 181, 184, 185, 191, 217
 Toorop, Jan, 324, 396

- Toulouse-Lautrec, Henri de, 263, 271, 300
- Tretiakov, Pavel, 144, 345
- Tricot, A., 179
- Troubetzkoï, Eugène, 145, 148, 149, 155, 156
- Trouillard, Jean, 65, 342
- Trouille, Clovis, 342
- Turner, William, 244, 250, 295, 305, 309
- Twombly, Cy, 375
- Urban VIII (papă), 188
- Urs von Balthasar, Hans, 110, 111
- Uspenski, Piotr, 12, 330, 332, 356, 383, 386, 387, 392
- Valentin, 97
- Valéry, Paul, 269, 273
- Valkenier, Elizabeth, 345
- Vallier, Dora, 338, 339, 352, 370, 396
- Vancourt, Raymond, 232
- Van Doesburg, Theo, 397
- Van Eyck, Jan, 156, 286
- Van Gogh, Vincent, 12, 245, 252, 263, 264, 265, 267, 268, 269, 270, 278-280, 328, 340
- Varro, 24, 75, 115
- Vasile cel Mare, 127, 128, 163
- Vasquez, Gabriel, 178
- Vaznešov, Victor, 344, 346
- Velázquez, Diego, 181, 193, 264, 271, 273, 319
- Venețianov, Alexei, 344
- Venturi, Lionello, 21
- Vernant, Jean-Pierre, 23, 24
- Vernet, Horace, 285, 327
- Veronese, 106, 250, 251, 259, 298
- Vinci, Leonardo da, 182, 209, 234, 271
- Viollet-le-Duc, Eugène, 291
- Virgiliu, 182, 185, 212, 252, 399
- Vladimirov, 150
- Vlaminck, Maurice de, 329, 348
- Voltaire, 249, 250, 251, 257
- Vouet, Simon, 275
- Vrubel, Mihail, 346
- Vuillard, Édouard, 268, 348
- Wagner, Richard, 233, 256, 336, 361, 363
- Watts, George, 298, 327
- Weidlé, Wladimir, 14, 145, 150
- Werefkin, Marianne von, 351
- Whistler, James Abbott McNeill, 298
- Whitford, Frank, 334
- Wiertz, Antoine, 323
- Wilde, Oscar, 363
- Winckelmann, Johann Joachim, 233, 302
- Worringer, Wilhelm, 267, 352, 370
- Wycliffe, John, 186
- Xenofan, 26, 27
- Xenofon, 28, 31, 146
- Yates, Frances, 65, 66
- Yézid II (calif), 125
- Zenon, 50, 51
- Zerner, Henri, 305, 310, 311
- Zeuxis, 37, 53
- Zola, Émile, 255, 264, 339
- Zurbarán, Francisco de, 102, 157, 181, 373

Cuprins

Introducere	7
-----------------------	---

Partea întâi

ICONOCLASMUL: CICLUL ANTIC

Capitolul 1. CRITICA FILOZOFICĂ A IMAGINII	19
I. Preliminarii: „Teologia civilă”	19
II. Prima filozofie	24
Înainte de Platon, p. 24 Platon, p. 32 Aristotel, p. 44	
III. Filozofia târzie	50
Cicero, p. 50 Plotin, p. 54	
IV. Subzistența imaginii păgine	61
Zeul cosmic, p. 62 Teurgie și magie, p. 64 Zeul politic, p. 66	
Capitolul 2. INTERDICTUL BIBLIC	72
I. Interdictul Torei	72
Textele, p. 72 Conceptul de idolatrie, p. 74 Idolatria în Israel, p. 76	
Polemica, p. 77 Sensul, p. 78	
II. Interpretarea iudaică și interpretarea musulmană	82
Interpretarea iudaică, p. 82 Islamul, p. 86	
III. După chip și după asemănare	91
Filon, p. 92 Pavel, p. 94	
IV. Imaginea lui Dumnezeu: patru Sfinți Părinți	96
Irineu: imaginea corporală, p. 96 Origen: imaginea invizibilă, p. 102	
Grigore de Nyssa: imaginea evanescentă, p. 106	
Augustin: inspirația poetului, p. 112	
Capitolul 3. DISPUTA IMAGINILOR	120
I. Producerea imaginilor creștine	120
II. Icoana și dogma	126
III. Iconoclasmul: <i>pro et contra</i>	135
Argumentele iconoclaste, p. 135 Răspunsurile ortodoxe, p. 137	
IV. Icoana	143
Pretențiile icoanei, p. 143 Analiza pretențiilor, p. 151	

Partea a doua

PACEA ROMANĂ A IMAGINII

Capitolul 4. EVUL MEDIU	162
I. Scrisoarea către Serenus	162
II. Cărțile caroline	164
III. Moaștele	165

IV. Bernard și Dionisie	166
V. Bonaventura	168
VI. Toma d'Aquino	172
<i>Arta și morală sa, p. 172 Frumosul: plăcere și claritas, p. 173</i>	
<i>Despre o remarcă a lui Umberto Eco, p. 175 Precaritatea</i>	
<i>tomismului, p. 176 Cultul imaginilor, p. 177</i>	
Capitolul 5. RENAȘTERE ȘI BAROC	179
I. Afirmarea artei și a artistului	179
II. Sprijinul vechilor zei	182
III. Despre Conciliul de la Trento	187
IV. Afacerea Crescence	188
V. Imaginea în sărbătoare	192
Partea a treia	
ICONOCLASMUL: CICLUL MODERN	
Capitolul 6. NOUA TEOLOGIE A IMAGINII	199
I. Trei iconoclaști	199
<i>Calvin, p. 199 Pascal, p. 204 Kant, p. 207</i>	
II. Hegel: nostalgia imaginii	218
<i>Dumnezeu în centru, p. 219 Imaginea divinului, p. 221 Imaginea</i>	
<i>zeului, p. 225 Imaginea lui Dumnezeu, p. 228 Epuizarea imaginii</i>	
<i>divine și sfârșitul artei, p. 231 În umbra lui Kant și Hegel, p. 237</i>	
Capitolul 7. LUCRAREA NOII TEOLOGII	243
I. Excepția franceză în secolul al XIX-lea	243
<i>Stabilitatea artei franceze, p. 243 Trei sublimuri, p. 246</i>	
<i>Delacroix, p. 250 Estetica franceză, p. 252 Baudelaire, p. 256</i>	
<i>Fromentin, p. 261 Prima generație impresionistă, p. 263</i>	
<i>Disparația lentă a excepției franceze, p. 268</i>	
II. Arta religioasă în secolul al XIX-lea	275
<i>Ce înseamnă: „artă religioasă“?, p. 275 În Franța, p. 283</i>	
<i>În Anglia, p. 293 În Germania, p. 302</i>	
III. Religiozitatea simbolistă	312
<i>Schopenhauer, p. 314 Oroarea de lume, p. 322</i>	
Capitolul 8. REVOLUȚIA RUSĂ	338
I. Educația estetică a Rusiei	338
<i>Cézanne — crypto-abstract, p. 338 Bifurcația suprarrealistă</i>	
<i>a simbolismului, p. 341 Periferia rusă, p. 343</i>	
II. Spiritual: Kandinsky	349
<i>Carierea lui Kandinsky, p. 349 „Priviri asupra trecutului“ (1913), p. 354</i>	
<i>„Spiritualul în artă“, p. 359 Hybris-ul și neputința, p. 372</i>	
III. Suprem: Malevici	377
<i>Spre suprematism, p. 378 Pătratul negru și Pătratul alb, p. 383</i>	
<i>O gnoză estetică, p. 386 Post-scriptum, p. 395</i>	
Concluzie	399
Indice de nume	404

ICONOCLASMUL înseamnă pentru Alain Besançon mai mult decît un simplu curent al teologiei bizantine, el reprezintă o temă recurentă în cultura europeană. Primul ciclu iconoclast, cel vechi, cuprinde filozofia greacă, de la presocratici la Platon și Aristotel, interpretările diferite date de către evrei, musulmani și primii creștini interdictului biblic de a reprezenta divinitatea, scrierile Părinților Bisericii și disputa bizantină purtată în jurul imaginii divinului. Al doilea ciclu, modern, debutează cu Calvin și janseniștii, părăsind apoi teritoriul teologiei pentru a trece — prin Pascal, Kant și Hegel — în reflecția filozofică și apoi în doctrina violent iconoclastă a picturii abstracte, profesată de un Kandinsky sau Malevici.

Întreaga istorie a esteticii apare astfel, în viziunea autorului, ca o nesfîrșită dispută privitoare la precaritatea imaginii în raport cu cuvîntul, avînd drept temei ideea rupturii radicale dintre transcendență și manifestările sale. O dispută pe care două milenii de pictură europeană, prezentă în fundalul cărții, încearcă s-o tranșeze, consolidînd un statut mereu incert, mereu contestat, ce n-a împiedicat totuși apariția atîtor capodopere.